

عن
كتاب

الجواري والشعر في العصر العباسي الأول

ARCHIVE

بقلم: عبد الرزاق البصير

تقول المؤلفة الدكتورة سهام عبدالوهاب الفريح في مقدمة هذا الكتاب أنها كانت تفكر في أن تدرس (المكانة الأدبية للمرأة في العصر العباسي) لكنها وجدت بأن الحرائر اختفين من الساحة الأدبية والاجتماعية في حين أن الجواري ملأت أخبارهن وأشعارهن كتب الأدب. وكنت أتمنى لو أن المؤلفة بذلت جهداً أكبر لتبين مكانة الحرائر في الميدان الاجتماعي لأن للمرأة المسلمة أثراً كبيراً في الجاهلية والإسلام وقد تصدى لذلك جماعة من

المؤلفين منهم الأستاذ منير الشريف الذي ألف كتاباً بعنوان (مستقبل المرأة العربية في البيت والمجتمع) ومنهم المرحوم الأستاذ عباس العقاد في كتابه (المرأة في القرآن) والأستاذ قاسم أمين في كتابه (تحرير المرأة) وغيرهم كثير ويغلب على ظني أن المؤلفة لو سلكت هذا النهج لكان لكتابها مكانة أفضل، ذلك أن كثيراً من الباحثين قد أوضحوا المكانة الأدبية للجواري في العصر العباسي.

وعلى كل حال فقد بحثت المؤلفة ناحية الرقيق والقيان في الجاهلية وصدر الإسلام بصورة موجزة ولكنها كانت مركزة وليس من شك أنها فعلت ذلك عن عمد ذلك لأنها كانت تريد أن تكون دراستها للجواري من الناحية الأدبية والعاطفية في العصر العباسي لذلك نراها قفزت من صدر الإسلام إلى العصر العباسي دفعة واحدة فلم تدرس الجواري في العصر الأموي. والحق أنها ساءرت هذا الموضوع مسيطرة تامة على الرغم من الحساسية التي تقتضيها تلك المسيرة فالمؤلفة فتاة تقتضيها التقاليد أن تحتفظ أشد التحفظ في بحث هذه القضية إلا أن البحث العلمي استدعى منها أن تكون صريحة واضحة فسلكت حيث يقتضيها العلم والبحث فقد تحدثت عن مصادر الجواري وأنها تأتي من سمرقند وشرق أفريقيا والنوبة والحبشة وبلغاريا والهند والسند كما أوردت ما كتبه الجاحظ وابن بطالان والمسعودي وغيرهم من أوصاف للجواري مشوقة بل إنها أوضحت كيف أن بعض الحرائر كانوا يشترى الجواري الحسان ويهدونهن إلى أزواجهن وكيف أن الخلفاء كثيراً ما يهدون الجواري الحسان إلى بعض شعرائهم.

ثم أخذت المؤلفة في الحديث عن مقاييس الحسن وكيف أن ذلك كان يتركز في الاعتدال في الطول وفي البدانة مستوحية ذلك من رسائل الجاحظ وأشعار بعض الشعراء مبينة أن ما كان للجواري من مكانة في أفئدة عشاق الجمال الأمر الذي دفع الذين يتاجرون في جلب الجواري الى

تخصيصهم بيوت لبيعتهم وكانت مرتعاً للمجون مألوفاً للأغنياء والشعراء لأن
أرباب تلك البيوت كانوا يعمرون جوارهم على رواية الشعر والغناء والضرب
على الآلات الموسيقية لأن أصحاب تلك البيوت كانوا يحصلون من وراء
ذلك على أرباح طائلة إذ كانت بعض الجواري تبلغ أثمانهن عشرات
الألوف من الدنانير وقد أوردت قصصاً طريفة كقصّة (زيد بن عون العبادي
الصيرفي إذ قدم لسلامة لؤلؤتين قيمتهما أربعون ألف دينار واشترط عليها أن
تأخذها من فمه بفمها) ولم تألف المؤلفة في أن تروي بعض الأبيات
الصريحة كقول الشاعر:

جارية تهتز أردافها مشبعة الخلخال والقلوب (١)

ومما يحمده للمؤلفة أنها تنبهت إلى أن دور القيان كانت مملوكة لعناصر
غير عربية وأن القيان كن غير عربيات فإن هذا التنبيه يدل على نصاعة
عروبة المؤلفة كما يدل على فهم دقيق. لهذا بينت المؤلفة ما للجواري من
مكانة مرموقة في قلوب الخلفاء والوزراء والشعراء لأن تلك الجواري كن
يقطرن ظرفاً وحسناً وأدباً فقد تعلمن على يد أشهر الأدباء وعلماء اللغة
كالمازني والمبرد وغيرهما وكن يتقربن إلى الخلفاء بأطراف الهدايا مثال
ذلك ما فعلته جارية المهدي حين أهدت إليه تفاحة كتب عليها:

هدية مني إلى المهدي تفاحة تقطف من خدي
محترمة مصفرة طيببت كأنها من جنة الخلد

وكن يتزينن بباقات الورد والرياحين الأمر الذي جعل الشعراء يلتفتون
إلى ما يرمز إليه الورد والزهر من معان طريفة وربما كان ميل الناس إلى
الجواري أكثر من ميلهم إلى الحرائر لتمكنه من فحص الجارية قبل أن
يختصها لنفسه فشاغ هذا اللون من الزينة والترف حتى أن المتوكل طلب
من ابنة عمه «ريطة» أن تقتدي بالإماء في تصفيف الشعر ولبس الثياب
المنقوش عليها أبياتاً من الشعر فأبّت وطلّقها إلى غير ذلك مما يشبه هذه

القصة التي تعني بأن حياة الناس قد نهجت نهجاً مترفاً لم يكن معروفاً من قبل . بل امتد أثر الجواري في حياة الناس إلى جوانب أخرى لا تخلو من خطر وهي أنهم كنّ سبباً للتغلغل الأجنبي في الدولة كما نرى ذلك في تأثير أم المعتصم وبعض جواريه في تسلط الأتراك ونفوذهم في الجيش وغيره من أمور الدولة . ذلك ما التفتت اليه المؤلفة وهو أمر يعد من حسنات هذا الكتاب ، ومن طريف هذا الفصل أن المؤلفة أوردت فقرات من رسائل الجاحظ ومن كتاب الموشى تدل على أن الجواري يتقربن إلى ذوي اليسار يستلبن منه أمواله فإذا آانس منه الفقر ابتعدن عنه ولكنها ترد على هذا الرأي بطريقة غير مباشرة حيث أوردت وفاء عدة جواري لساتنهن كما كانت موقفة حين شاركت ابن خلدون رأيه في التشكك في ما رواه أبو الفرج وغيره من اسراف الرشيد وترفه إذ ان الشعوبيين آلمهم أن يروا امتداد السلطان العربي الإسلامي فوق رقعة واسعة امتدت من الشرق إلى الغرب وأصبحت حياة الناس رخيّة مزدهرة في كل جوانبها من علم وأدب واقتصاد فأروا أن يطعنوها بتشويه حياة الرشيد . ويبدو أن فقير الحياة كما أشرنا اليه كان في العصر العباسي لأن الجواري أو قل لأن امتزاج الأمة العربية بغيرها من الأمم امتزاجاً قوياً كان بعد ثبات الدولة العباسية وتمكنها . عندها ترسخت ألوان الترف وشاعت بين الناس مما جعلهم يستعذبون الغناء ولا يرون فيه بأساً بل أصبحوا يرونه متعة لا يمكن الاستغناء عنها فهم لا يرون عيباً في أن يتكاثروا في الطريق حتى ينغلق حين يغني مغني موهوب وقد يأخذ أحدهم الطرب فينطح رأسه بالعمود وقد يلقي أحدهم نفسه في شاطئ الدجلة أو الفرات وقد بلغ من تأثير الغناء في نفوسهم أن القاضي أحمد بن دؤاد كان ينكر الغناء ولكنه رجع عن رأيه حين سمع غناء شجياً ويبدو أنهم كانوا يكتبون الألحان كما تكتب الألحان في هذا العصر وقد أوردت المؤلفة في هذا الفصل ما يشهد بذلك كما أوردت حكايات طريفة في تأثير الغناء وملكوته للنفس ، كاجتماع الناس في يوم من الأيام على جسر يسمعون

صوت مغني وتكاثروا حتى خيف على الجسر أن ينهدم لكثرة من اجتمع عليه من الناس.. ومما أخذته على المؤلفة انها نسبت أو تناست مبالغة الرواة في ترف الرشيد وانشغاله بالغناء فقد أوردت قصة مؤداها ان هارون الرشيد أنفق يوماً كاملاً في الشراب والجواري المغنيات اللواتي بلغت الألوف بعضهم جواريه وبعضهن جوارى زوجته أم جعفر واخته عليه وكان على المؤلفة أن تشير ان هذه الرواية قد لا تكون صحيحة. ثم أخذت المؤلفة تؤرخ للمغنيات في ذلك العصر فقد ذكرت تاريخ المغنية «بذل ودنانير ومتميم» وغيرهن من المغنيات كما فعلت في ذكر آلات الطرب والموسيقى وأنا أتحفظ في ما جاء من روايات عن كثرة الأصوات التي كانت تتقنها «بذل» وغيرها من المغنيات إذ أنها بلغت الألوف وفي تصوري ان نغمات الغناء في هذا العصر بعد انقضاء أربعة عشر قرن لا تبلغ هذا العدد الذي اعتمدته المؤلفة.

كذلك، أخذت المؤلفة تروي لنا ماقاله الخليفة هارون الرشيد والمأمون من أبيات شعرية يستعطفان بها قلوب تلك الجواري واني أكاد أجزم أن هذه الأبيات لم ينظمها كل من الخليفين وإنما نسبت اليهما والمؤلفة وإن كانت أشارت إلى ذلك إشارة خفيفة إلا أنني أرى ان هذا الفصل كله لا لزوم له لأنه واضح التكلّف. بل أكاد أعتقد أن نسبة هذه الأشعار إلى الخلفاء لم تكن روايته في أيامهم وإنما كانت روايته متأخرة عن أيامهم لأن فيه ركافة بيّنة وأحسبني لا أخطأ إذا تصوّرت أن المؤلفة كانت تعاني مشقة شاقة حينما قادها البحث أن تتحدث عن الغزل المادي والغزل العفيف فقد اضطرتها الدراسة إلى رواية أبيات ظاهرة المجون واضحة الخلاعة ولكنه البحث يرغمها على أن تورد ما أوردت من أبيات وقصص ماجة كقول أبي نواس في بعض أبياته:

واجعلي للفراش منك نصيباً فهو مما به يتم السرور

فاستلقت على الفراش عليه ، حلال حشونهن طيب ونور
فنسينا عتابنا وتواهب سنا إساءاتنا وصحّ الضمير

وإذا كان تصوري صحيحاً في استئصال المؤلفة للنقاط التي قادها إليها الحديث فإنها تكون قد ارتاحت حينما أخذت تكتب عن الغزل العفيف غير أنني أخذت عليها بأنها قد أطالت في هذا الحديث إذ كان يكفيها أن تذكر أسماء الشعراء الذين اتجهوا هذا الاتجاه الرفيع غير أنها بعد أن ذكرت أسماء الشعراء الذين كان لهم هذا الاتجاه أوردت ترجمات مطوّلة ليشار بن برد على الرغم من أن كثيراً من الباحثين يشكون في غزلية غزله كما ذكرت ترجمة مطوّلة للعباس بن الأحنف ولأبي العتاهية، ولم تصف جديداً في ترجمة هؤلاء الشعراء وأنى لها أن تفعل ذلك بعد أن قال الباحثون فيها مايجب أن يقال .. ومما يؤخذ على المؤلفة أنها تنبعت إلى كثرة الشعراء المجيدين في تلك الفترة دون أن تذكر أسباب هذه الظاهرة وكل ما ذكرته قولها أن ذلك ليس مصادفة .. كان عليها إما أن لاتنوّ بها أو أن تذكر أسبابها . وكذلك صنعت في ترجمة أبي نواس ومحمد بن أمية . كذلك يؤخذ على المؤلفة هذا الفصل الذي عقدته في ترجمة «عنان الناطقية» «و سكن جارية محمود الوراق» «ودنانير» «ومثيم» وما جرى لهن من مطارحات للشعراء لأنها كررت نفسها في هذا الفصل فقد بينت المنزلة الأدبية لهذه الجوارى فلم تزد في هذا الفصل إلا ذكر قصص رواها أبو الفرج والجاحظ في رسائله وابن الساعي في كتابه نساء الخلفاء وغيرهم من مؤرخي الأدب . وفي رأبي أن أفضل فصول الكتاب هذا الفصل الذي تناولت فيه أثر المعتزلة والقدرية والمتكلمين في أشعار شعراء العصر العباسي كقول العباس بن الأحنف :

أخفي الهوى وهو لا يخفى على أحد إنني لمستتر في غير مستتر
فاكثروا أو أقلوا من ملامكم فكل ذلك محمول على القدر

وقد أوردت كثيراً من الشواهد فيها دلالة واضحة على ما ذهبت إليه كما أشارت إلى الباحثين الذين تنبهوا إلى هذه الناحية . و خلاصة القول أن المؤلفة قد أنفقت جهداً مضمياً في تأليف هذا الكتاب، ويكفي أنها رجعت في تأليفها هذا الكتاب إلى مصادر بلغت أربع وثمانين مرجع . فإذا أعطيت الدرجة الممتازة فإنها تكون قد أخذتها عن جدارة واستحقاق .

عبدالرزاق البصير



فلك الريح

بقلم : هند الدويري

سألت صاحبي من باب — والصحراء الممتدة إلى آخر الأفق
الاحتياط — ساحة تدعو إلى التأمل والأرض

— هل أعددت سيارتك إعداداً كافياً؟ ميسوطة مستوية الا من تلال صغيرة
فالرحلة التي أمامنا طويلة، والطريق مكومة هنا وهناك، وأكوام رمال
وعر كما قيل لنا. صفراء باهتة الصفرة سفها الريح

فأجابني مبتسماً — كن مطمئناً
لقد ركبته مراراً معي، وجربتها ..
انها مركوب لا يضاهي يا عزيزي .

كان الربيع في عنفوانه، والربيع
في الصحراء يمتاز بروعة لانجدها في
غيرها فالبحر فيها حر لحدود لرؤيته،
والخضرة التي تكسو الأرض في الربيع

كانت رحلتنا ونحن متجهين غرباً
ممتعة مشوقة، الشمس في بداية
إشراقها، تبدو خلفنا كبيرة حمراء

عشرة خيمة، وبعضها أقل. يجمع الخيم
سلك ممتد على أعمدة ركزت في
الأرض حاملة مصابيح كهربية
للإضاءة ليلاً، ومن حول الخيمات
صهاريج الماء وسيارات النقل
والخراف ودراجات الأطفال وأعمدة
التلفزيون.

كان أحلى ربيع مر على هذه
المنطقة منذ سنين طويلة، انتزه الناس
انتهازاً كاملاً واستعدوا له ما استطاعوا
لينطلقوا الى امهم العظيمة .. امهم
القديمة .. امهم الصحراء الفسيحة ..
حيث يشع النظر والقلب من السباحة
في أفق رجب بعيد، يتحرر بما ألف
من سجن المدينة وكآبتها.

أما أنا وصاحبي فلم يكن لنا الا
أن نواصل السير كي نتم مهمة صحفية
لا بد من إنجازها في بلد منزول في
هذه الصحراء المترامية الخضرة.

وارتفعت الشمس في رحلتها
اليومية، وبدأ الطل يحف بعض الشيء
عن زهور الربيع اليانعة. وكنا قد
تجاوزنا الخيمات وانتهى الطريق المبد
بالاسفلت، واستقبلتنا مفارق طرق

تكاد تحجب عنك رؤية ثرى الأرض،
وهنا وهناك بقعاً من الأزهار شكلت
روضاً معيناً، فهذه بقعة خزامى، تليها
سجادة من شقائق النعمان طرزتها زهور
النوير البيضاء تتمايل تحت أشعة
الشمس تغتسل بحراستها من ظلها
البراق.

. كان منظرأ لا أنساه ولن ينساه
صاحبي القابض على مقود القيادة
سارح الطرف ودواليب السيارة تلف
هذا الاسفلت الأسود الطويل تحتها،
وبين حين وحين يزداد المنظر جمالاً
حين ترتفع الشمس وتسطع أشعتها على
غدير هنا أو روض هناك. وخيام
المربعين البيض تملأ الصحراء من

حولنا. يميناً ويساراً، واصحاب الخيام
من حولها في شغل شاغل يستمتعون
بهذا الجمال الطبيعي الخلاب وصغارهم
بدأوا مع اطلالة هذا الصباح البهي
يمرحون حول الخيام، والنار توقد وطعام
الصباح يعد، والتريضون ينتقلون من
روض إلى روض جماعات جماعات.

كانت غيمات المتربعين في بعض
الأمكنة كبيرة تتألف من عشر أو اثني

المقصودة أميلاً .. والطريق خال
تماماً .. يا الله .. لقد وقعنا .

حاولنا سد الشقب بقطعة من
العلكة وسرنا بأقصى مانستطيع
لنكسب بعض أميال من الطريق ثم
توقفت السيارة نهائياً وأعلنت ان معدتها
قد فرغت تماماً .

واستولى عليّ وعلى صاحبي
الروع، وداخلنا الخوف من البقاء على
هذا الحال في هذا التيه، وساورتنا
احتمالات .. القيص .. والليل ..
والجوع .. والذئب والأفاعي والضباب
وكل مافي الأرض من هوام .. ورائت
على غيظتي حالة من الشلل لا أستطيع
تصويرها، وتحككت في غيظتي فكرة
مروعة وهي اننا انتهينا فلا لزوم
للمقاومة، وان الاستسلام للآتي
المجهول هو أريح الحلول فلسنا أول ولا
آخر من ابتلعتة صحراءنا هذه منذ
عصور أجدادنا الاقدمين الذين ظلوا
متمسكين بهذه الأرض شادين عليها
بالتواجد ساعهم الله وغفر لهم .

كان صاحبي على حافة البكاء ،
منكباً على غطاء الماكنة صامتاً صمت

ترابية اخترنا احدها الذي يوصلنا إلى
البلدة المقصودة ثم أوقفنا سيارتنا
الصغيرة لتناول الافطار، وعلى بعد منا
نرى مضرباً لبيت من الشعر على يميننا
وثلاثة على شمالنا، وإبل كثيرة
ترعى الكلأ الأخضر يقودها غلام
لايتجاوز العاشرة .. ونتجاذب الحديث
بيننا ، مستنشقين عير هذا الخليط
اللذيذ من نسيم أزهار الصحراء المتعددة
ممتزجاً برائحة الأرض المطبورة .

وانتزعنا أنفسنا أخيراً من هذا
الحذر الحلو مواصلين السير تعرج بنا
السيارة في الطريق الصحراوي المتلبد
التربة، وادركنا شعير بالخر فترعنا
بعض ملابسنا التي كنا نحتفي بها من
برد الصباح المنعش، وحين هممت
بنزع «جاكتتي» وكنت ملتفتاً إلى
الوراء لاحظت نقطاً ترشح من سيارتنا
على الطريق ونهت صاحبي اليها
فالتفت هو الآخر ليتأكد مما يرى ثم
أوقف السيارة، ونزلنا منها لندرك
الفاجعة .. كان خزان الوقود مثقوباً
والوقود يتقاطر منه .

كان لايزال بيننا وبين البلدة

الجازع.. صمت من ينتظر وقوع أمر
مفجع .

ومرت بنا ساعات لم نعدھا ..
وقبل أن ننتطح أرضاً يائسين، رحنا
نسیر متلاصقين تاركين سيارتنا وراءنا،
متجهين نحو مغيب الشمس .. لماذا في
هذا الاتجاه بالذات ؟ لست أجد لذلك
تعليلاً الآن .. ولكن الذي حدث هو
أننا ماكدنا نسیر حوالي الساعة حتى
لحنا ثلاثة بيوت من الشعر على البعد،
ولكن صاحبي كان قد تهاوى على
الأرض معلناً القنوط ..

كانت الشمس على وشك الانحدار
الى أول الأفق وبدأ الليل يزحف
خلفنا ملاحقاً الشمس الهاربة، حين
نزعت «جاكتي» وقبصي وكومتها
على الأرض وأشعلت فيها النار .. ثم
لم أعد أعرف ما الذي حدث !

• • •

وعلى ما عرف من طبع البدوي
ابن الصحراء البسيطة الواضحة الرحبة
استيقظت مما أنا فيه، وإذا الليل
يغشى الكون، والبدر في كبد السماء
وانا وصاحبي ممددين على بساط مريح

داخل بيت الشعر، واغمضت عيني
كرة أخرى ورحت في نوم طويل ..
تاركاً مضيئنا البدوي الكريم ممدداً هو
الآخر عند باب البيت .

وفي الصباح تلقانا الكرم الذي
ولد مع هذا التراب، واغدقت علينا
أسرة البيت الأصيل حفاوتهم ورعايتهم
الحميمة الخالية من التكلف واضافونا
ضيافة البدوي حين تلجأ اليه . وبعد
غداء دسم تقدم منا شاب سمهري
أسمر مثل رديني امرؤ القيس ليعرض
علينا عرضاً غريباً، واقنعنا بمنطق
البدوي البسيط فوافقناه على الفور .

• • •

في طريق عودتنا الشاق امضيئنا
يوماً وليكتين تقريباً، وفي عصر اليوم
التالي كنا قد اقتربنا من مخيمات
المربعين الذين خلفناها قبل يومين
فتجمعوا حولنا رجالاً ونساء وصبية
ليروا منظرنا لم يروه من قبل وقد
لا يرونه حياتهم كلها .. جلاً عظيماً
مهيباً أصفر اللون يتلفت يمنة ويسرة
غير آبه يجر خلفه سيارة صغيرة فخمة
يجلس فيها صحفيان خائبان .

الثمّانة بين «لا أدريّة» سقطراط و «لا أدريّة» القرن العشرين

ARCHIVE

<http://Archive.Sohrith.com>

بمّلم
فصل السعد



الإنسان اللغز الذي — وحتى لحظتنا هذه — يضع العالم في حيرة لمعرفة
تكوينه والوصول إلى بداياته .

هذا الإنسان — وبخاصة الذي يعي أهمية وجوده — يحاول ممارسة كل
ما في ذهنه من قدرات ، من أجل اعطاء شرعية أكثر لحياته .

ولو حاولنا أن نقارن بين الإنسان القديم الذي عاش قبل آلاف السنين وبين إنسان العصر الحالي لتأكدنا من أننا نكوّن مجموعة أجزاء كانت مجتمعة بالسابق في الذهن الواحد.

ولذلك فإن شعراء هذه المرحلة، وكتّابها، وفلاسفتها، وعلماءها، وفنانيها، ماهم إلا فروع الذهنية الأولى التي كانت تعني الإنسان.

ولاشك أن الحرية الفردية من شأنها أن تكون عاملاً مستفزاً لهذه القدرات، فنجد الإنسان الأول — في عصور الحضارات الإنسانية — يمارس الفلك، والشعر، والفلسفة .. الخ، غير أنه بما سيكون صدى هذه الممارسات أو تلك عند الآخرين الذين عادة، يكون مأخذهم على الذي لا يستغل قدراته البشرية ويكتفي بهواية واحدة.

وهذا لا يعني انسلاخاً عن المجتمع بل ان المجتمع كان عاملاً تشجيعاً للممارسات التي كان لها دور فعال في الأخذ بمستواه إلى الأفضل والأرقى.

ويبدو ان اليونان كانت مهذاً خصباً للثقافة الشاملة رغم أن هناك دوراً لا ينكر في الثقافة الإنسانية للبابليين، والفراعنة، إلا أن الثقافة اليونانية لازالت — وحتى الآن — هي الموضوع المشجع على تناول.

ربما لأن خيوطها لم تنقطع حتى يومنا هذا، رغم أنها أصبحت واهية بالنسبة إلى بداياتها.

ولأن الممارسات المجتمعية القديمة ظلت بعيدة عن السلطة ومعاداتها والعمل من أجل تغييرها، حيث ان الكهنة اليونانيين أكدوا — حفاظاً على استمراريتهم — علاقة وهمية كانت تربط ما بين الاله والحاكم، بل وأصبح بإمكانهم «ترقية» الحاكم الذين يرغبون في ترقيته من درجة حاكم إلى درجة إله، كما حدث مع «هرقل» .. وآخرين.

لذلك فإن الحرية عند شعب «أثينا» قبل آلاف السنين كانت تعني البحث عن سبل جديدة لضمان حياة أكثر سعادة وفرح .. مع احترام السور

الذي يفصل بين السلطة التابعة للإله وبين الشعب .. وهذا السور يعني الكهنة .

ورغم ان هذه الحرية أبرزت العديد من القضايا التي شغلت بال المفكرين في نشدان الحياة الحرة الكريمة والتي تخللتها قضايا سياسية مثل الحرب والسلام وقضايا المال والاقتصاد بالإضافة إلى نظم الحكم ، الا ان هناك خوفاً مما كان يصحب هذه الحرية من طقوس تهدف إلى ترسيخ ما اراده الكهنة . ولذلك فقد اعدم اليونانيون «سقراط» بتهمة الفساد الخلقي .. بينما حقيقته هي أنه لم يكن يؤمن بتعدد الآلهة . ويدعو الشباب المتحرر الواعي إلى نبذ الخرافات والأساطير القديمة ، والمعابد ، وتقديم الاضحيات لآلهة آبائهم .

أعدم «سقراط» لأنه كان يشير إلى نقطة تحول يجب أن تنطلق البداية منها نحو حياة أكثر تحراً من الأديان الملونة التي كانت سائدة آنذاك . وبقية القصة يعرفها الجميع ، إذ ان «افلاطون» — الطالب المخلص لسقراط — سجلها في نثر كان أكثر روعة من الشعر .

«من الأفضل أن نقرأ لأنفسنا ذلك (الاعتذار) أو الدفاع البسيط الذي أعلن فيه أول شهيد للفلسفة حقوق الإنسان، وضرورة حرية الأفكار، ورفض أن يطلب الرحمة من الجماهير التي احتقرها دائماً» .

«لقد كانت لديها السلطة لتعفو عنه . ولكنه رفض باحتقار أن يناشدها الرحمة . لقد اراد القضاة اطلاق سراحه بينما صوتت الجماهير الغاضبة مطالبة باعدامه . ألم ينكر وجود الآلهة ؟ ويل له لأنه علم الناس فوق طاقتهم على التعلم .. وهكذا حكوا عليه بشرب السم (١)» .

حقاً ان محادثة الناس بما لا يدركونه من شأنها أن تجعل أذهانهم أرضاً خصبة لقبول أية تهمة . أو هوية تلصق بالإنسان غير المفهوم من قبلهم .

كانت محادثات سقراط مع مرديه تمتاز بطرح أسئلة عديدة يطالب فيها



أفلاطون

فولفسميون



سقراط



مستمعيه بالاجابة عليها أو البحث عن معانيها أو اصولها .
وقد لخص « اللادريه » التي آمن بها بقوله : « انني اعرف شيئاً
واحداً .. هو اني لا اعرف شيئاً . »

وراء التساؤل الذي ارتداه سقراط شجع الكهنة والسلطة على تحريض
المجتمع بحيث ان المطالبة باعدامه جاءت من جمهور الشاعر فترجتها السلطة إلى
قرار .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وفي عام ٣٩٩ ق.م. أُجبر سقراط على شرب السم ليوت تاركاً وراءه
مريديه الذين حولوا ذهنه إلى دروب تحتوي على أكثر من فلسفة وأصبح لكل
مريد دربه الذي برز فيه كفيلسوف مثل « افلاطون ، وارسطو .. وآخرين » .
وطبيعي أن هذا التشعب الذهني الذي ولد بعد وفاة سقراط أكد بداية
السقوط ، فال تقدم آنذاك يعني مولد سقراط ثان .

وموت سقراط يعني ان هناك بذرة سياسية لابد أن تورق يوماً ما ،
خاصة بعد أن أدرك شعب اثينا بأن الخوض بما يعارض السلطة يعتبر من
الممنوعات ، ومثلنا العربي يؤكد ان « كل ممنوع مرغوب » . ومادامت
الأذهان آنذاك أكثر وعياً من اذهاننا التي مارست السياسة رغم جذبها

الشفافي. اذ ان الثقافة السياسية تشترط الاطلاع على كل شيء ثقافي مع التركيز على الأمور السياسية.

أقول مادامت الأذهان كانت هكذا فلا بد من ظهور أكثر من تساؤل يبرر هذا الخوف المفروض. لذلك كانت هناك بعض الأحزاب كالحزب الديمقراطي، والحزب الأرستقراطي، ولكنه حتى مثقفو وفلاسفة تلك الفترة كانوا يؤمنون تماماً بعدم شرعية السماح للعبيد والمأجورين بممارسة الحقوق الإنسانية التي حصل عليها أو يحصل عليها الآخرون.

«ومن الذين كان لهم أثر كبير في الحياة السياسية لليونان «بركليس» ٤٩٠-٤٢٩ ق.م وقد تلقى ثقافته الواسعة عن عدد من العلماء في عصره فتعلم الموسيقى والبلاغة، والحوار، والجدل.»

«كذا يجب أن يكون البديل. عصرنا الحالي امتاز بمحدودية المهمة الشكلية، لذلك لا يمكن أن يفكر الذي يبحث عن لون شعري جديد بسؤال قائد، لأنه يدرك — عن قناعة وتجربة — بأن القائد لا يعرف غير الأمور السياسية التي تساعد في جعل تراب الأرض أكثر صلابة. متناسياً ان الصلابة السياسية فقط، لا يمكنها أن تقود المجتمع إلى المستوى الأفضل الذي يشمل: سياسة، اقتصاداً، ثقافة، شعراً، رياضة، و.. كل شيء.»

«بركليس» هذا .. أصبح زعيماً سياسياً كبيراً وقاد الحزب الديمقراطي وهزم زعيمه «كيمون» ونفاه إلى الخارج. وقد سمي عصر بركليس بالعصر الذهبي لاثينا.» (٣).

هناك فارق واضح لابد من الوقوف عنده بين تلك العصور وعصرنا الحالي، وهذا الفارق قد يكون في اللون التعليمي أو في السياسة المتبعة بين الزميين فبمجرد الاقتناع بأهمية الثقافة وضرورتها يمكن الغاء التعليم المدرسي، وكلمة «الغاء» هنا لانقصد بها غلق أبواب التعليم، وانما اعتبار سنوات التعليم مرحلة مساعدة في سبيل تجديد الثقافة بشكل أعمق والتي يجب أن

تكون منطلقاتها ذاتية شاملة .

ولذلك نجد مردود السلوك الذي ذكره «بيكون» سلبياً مساعداً على نسيان حتى ما درسه المتعلم الذي لم يكن يسعى إلى زيادة معلوماته الثقافية بقدر ما كان يحاول الحصول على تسمية تعاليمه لتشتهر تحصيله الذاتي العالمي دائماً .

و«فرنسيس بيكون» الذي ولد عام ١٥٦٠ في مدينة لندن بدأ الصعود من غير أن يرفعه أحد ولكن كل خطوة كلفته سنوات . وفي عام ١٥٨٣ انتخب عضواً في البرلمان وأحبه ناخبوه واعادوا انتخابه .

بيكون انتخب لا لموقفه السياسي بل لأنه كان الأفضل في حديثه، مفرداته، معلوماته الشاملة، تواضعه . وجميع هذه الصفات مهمة للإنسان الذي يبحث عن التكامل . وقد استطاع بيكون وهو لا يملك هوية سوى النضج والتكامل أن ينتخب عام ١٦١٨ رئيساً للوزارة وهو في سن الخمسين . ولا بد أن تكون لنا السنوات الدراسية تجربة جيدة مؤكدة بأن الإنسان الساعي إلى وعي أكثر عليه أن يعتبر سنوات دراسته معلومة هامشية فيما تضم الحياة من كتب ومراجع وثقافات وتجارب .

وهذه القناعة من شأنها أن تبعد المثقف عن التخصص الذي يقرّم الثقافة ويحدّها .

ثم لا بد من التأكيد بأن هناك فارقاً ملحوظاً بين الإنسان المثقف والإنسان العادي، وهذا الفارق كان منذ الأزل ولذلك ماوصلنا من نتاج أو مقولات أو كتب مطبوعة عاش أصحابها قبل الميلاد سواء في اليونان، أو بابل، أو مصر.. الخ .. هي الأفضل التي طوت وراءها ملايين الخطوط الكسلى غير المنتجة، وغير المثقفة .

فن ملايين اليونانيين ظهر الفلاسفة، والادباء، والشعراء، والأطباء، والاقتصاديون، الذين يعدون على الأصابع قياساً لشعب كامل .

والفارق بين الإنسان العادي وبين المثقف الجيد الذي يمكن أن تمنحه ثقافته صفة فيلسوف .. هو كما قال الفيلسوف الفرنسي «برجسون» : ١٨٥٩ - ١٩٤١ :

«الإنسان العادي يتعلق بالقشور الحياتية اليومية والأمور التي تعنيه، اما الفيلسوف فيحاول الوصول إلى العمق» (٥).

وهذا يعني ان زمن الاربعينات كان يحمل بقايا ثقافة شاملة ولكن تلك الحضارة بدأت تنحسر حتى أصبحت اليوم تمثل كوب ماء في بحر. أي أن الازدهان التي بوسعها أن تشرب ثقافات عديدة اكتفت بالجرعة الأسهل. وهذا السلوك غير السوي يضطرنا إلى التساؤل: ترى هل كان اليونانيون لايشغلهم شاغل آخر غير القراءة وكانوا يمارسون الثقافة من أجل اضاءة الوقت فقط؟! لا اعتقد ذلك. بل يمكن القول بأن حياة اليونانيين آنذاك كانت أكثر

حركة وعملاً منها اليوم .. إذ ان الشعب آنذاك كان يؤمن تماماً بضرورة الاستفادة من كل اللحظات الحياتية. لذلك ، وخاصة الذين يعون حاضريهم كانوا لاينامون الا ساعات قليلة في اليوم من أجل أن يحصلوا على فائدة أكثر من أوقات فراغهم. <http://Archivebeta.Sakhrit.co>

أعلن سقراط لادريته من أجل البحث عن الذي لم يسمع عنه أو يقرأه بعد، لادريه سقراط تعني البحث عن الجديد الذي لايمكن أن ينضب مادامت اثناء العالم ممطرة دائماً.

وللأسف ان لادريه هذا العصر تعني غض النظر .. المحابة .. البحث عن الأسهل.

اشارات : ١، ٢، ٣، ٤، ٥ قصة الحضارة، وقصة الفلسفة: ول ديورانت.

وَهُمْ
اسْمُ

الْفَنَاءُ

غنية زيد الحرب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تسألني الزهرة الحاملة

وقد أسلمت عطرها للضياء

لبوح النائم

تشدو

تدغدغ صمت المساء

وتهمس للطيور

للغصن

تسبح عبر الفضاء

تُسبح للنور ينهل عطراً

جداول دفعه
طيوراً ترفرف صوب السماء :

« علام الكآبة

والفجر ينشق حلماً
يقطر في الروح وعداً
فتندى جذور الأمانى
عروقُ المحبة
غصنُ الرجاء

علام الكآبة

والليل ينهل بدرأ

تراخت على شغره الأغنيات
تدندن لحناً شجي الهديل
فتنيس أمواجهُ الساجيات
طيوراً على غصن حلم ظليل
وغامت جفونُ الدجى المتقلبات
تهمم قبل الرحيل
قبيل ارتحال الجفون
إلى مرفأ الحلم عبر الشبات

علام الكآبة

إن الربيع

تحدّر سيلاً من الأمنيات
يراقص في الروض عبر الغصون
أزاهير مالت أريجاً
لحون

وفاضت بصدر الدياجي عبير
مع الضوء تصحو
تُغذي الطيور
وتغفو

بحرف الأمانى
جنين

علام الكآبة
إن الغروب
ستعزف أنغامه الراعشات
مواويلها

ذات ليل كئيب
فكوني مع الصبح
شمساً ضحوك

قبل ارتحال السن
فالأصيل

ستحرق أناته الراجفات
شموساً تلملم قبل الرحيل
حبيبات ضوء طفيف نحيل
وتغرق في عتات الدروب

□ □ □

يسافر خافقي طيراً
يحجوب الدوحة السوداء
ويصرخ من بحار الصمت ،
يهز الزهرة الحمقاء :

«علام الضحكةُ الجذلى
ووجه الأرض مطمورٌ
يعربد في جحيم اليأس
ويغرق في لظى الطوفانُ
وجوف الليل مقبرةٌ
تنثُرُ قوافلُ الموتى بواديها
بلا ستر
بلا أكفانُ
وإبليسُ بنا يلهو
يرشُ الأرض أحقاداً
شكوكاً
يحصد الأوطانُ
وليلُ الغيمة الحبلى
سيمطر ألف زلزالٍ
وبركانٍ
وأنهاراً
ترفرف فوقها الأحزانُ
علام الضحكةُ الجذلى
وأزهار الربى فرت
نكالى
تنثرُ الأحزانُ
أمطاراً . مآقيا
تُفتش في سنا الأعيادِ
عن ذكرى

بقايا من هدير الموت
أشلاء
تمنت لو تُوارها
وتنقش من حروف الفجر
أسماء أ لها
بالطيب
بالأزهار
ترثيها

شظايا جثوة
في التيه قد نُثرت
شريدة عالم الموتى
بلا قبر
يللم في دُجى الأستار غربتها
ويؤويها

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

سراب فجرنا الآتي
خيالات أمانينا
وأضغاث
تجمعنا
توحدنا
تلاقينا

شربنا خمر جفوتنا
ثملنا

من تجافينا
 وأذمتنا تشيننا
 فأؤغل
 داؤنا
 فينا
 تغلغل في
 مكالنا
 تسرب في
 ليالينا
 تفجر في ملاحنا
 تسلل في اغانينا
 فلا الأيام توقفه
 ولن يبرخ
 أراضينا
 سراب فجرنا الآتي
 وأوهام
 أمانينا



التذوق الفني بين المبدع والمتلقي

التذوق
الفني
عند المتلقي

ثالثاً

دكتور مصري عبد الحميد حنورة

رئيس قسم الفلسفة وعلم النفس

كلية الآداب - بجامعة المنيا - مصر

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

مقدمة:

في دراستين سابقتين نشرناهما بمجلة البيان حاولنا أن نطرق بعض الجوانب النفسية في عملية التذوق الفني، تلك العملية التي رأينا كم هي معقدة، وكيف أنها متشعبة الأبعاد (حنورة ١٩٧٩ ب، ١٩٨١).
في الدراسة الأولى قدمنا نظيراً للعملية تفضّل أهم المبادئ والأبعاد

• تم نشر الجزئين الأول والثاني من هذه الدراسة في العددين: ١٦٥ لسنة ١٩٧٩، ١٨٧ لسنة ١٩٨١ من مجلة البيان لنفس الكاتب.

السيكولوجية للعملية ، ورأينا كيف أنها تمضي وفقاً لقواعد على قدر معقول من الثبات والاستقرار، من حيث أنها تتم على أسس يمكن تفصيلها في أربعة أبعاد هي :

أ — البعد المعرفي، ويتضمن الاستعدادات العقلية والعمليات المعرفية التي زُوِّد بها الإنسان، والتي من قبيل الفهم والاستدلال والحدس (البداهة) والأصالة، والمرونة .. الخ.

ب — البعد الوجداني، ويتضمن القيم الشخصية والاتجاهات والميول والدوافع وخصائص الشخصية مما يلعب دوراً أساسياً في تشكيل بطانة وجدانية يقبل بها الإنسان أو يرفض مايعرض عليه أو يتعرض له من نماذج قابلة للتذوق والتقويم .

ج — البعد الاجتماعي، ويتضمن التراث الثقافي والاقتصادي وما هو شائع بين الجماعة من أعراف ومعايير، وكل ما يساهم في تكوين خلفية اجتماعية ثقافية للمتلقي، مما يجعله يميل إلى، أو يشجع بوجهه عن النماذج التي يتلقاها .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

د — البعد الجمالي التشكيلي، ويشار بهذا البعد إلى مجموعة من الخصائص الجمالية بعضها كامن في صميم العمل المعروض على المتلقي، وبعضها كامن داخل مكونات السلوك الشخصي والتي من قبيل القدرة على التشكيل والتقويم وتحمل الغموض والشك والتحوير والاستمتاع .. الخ.

وفي الدراسة الثانية رأينا أن ننظر إلى المبدع وهو يعمل في تشكيل مادته الإبداعية، من أجل تحديد تلك الخصائص التذوقية التي تلعب دورها في تنفيذ العمل الإبداعي من خلال رؤية جمالية. وقد تمكنا من الكشف

عن أن المبدع وهو يعمل في تنفيذ أحد أعماله الابداعية فهو لا يعمل منفصلاً عن رصيد خبرته الذي اكتسبه على مدى سنوات عمره، كما أنه لا يكون منفصلاً عن ثقافة مجتمعه ولا عن هموم عصره، كذلك فانه لا يكون بمعزل عن اهتمامات معاصريه ممن يتلقون عنه، ويستمتعون بعمله. أي أنه يقوم في نفس الوقت، بعملية تذوق فني لعمله، وقد رأينا ذلك لدى كثير من المبدعين الذين درسنا عندهم العملية الابداعية، من أمثال بيكاسو وهنري جيمس وتوماس مان والبحتري وصلاح عبدالصبور وغير أولئك من المبدعين.

وقد انتهينا في الدراسة الثانية إلى أن المبدع يمر، وهو يعمل، بثلاث مراحل تذوقية تتميز بثلاث حالات نفسية هي: (أ) مرحلة الاستعداد، وتصاحبها حالة الاستكشاف. (ب) مرحلة التنفيذ وتصاحبها حالات متناوبة من العذاب والمتعة ويتم فيها تشكيل العمل من خلال الإمساك بالخيط ومتابعة الاتجاه الأساسي. (ج) مرحلة ما بعد التنفيذ وتصاحبها حالة الاستمتاع بالعمل الفني إذا ما كان العمل قد لاقى استحساناً وقبولاً لدى مبدعه.

وفي الدراسة الثالثة سوف نحاول الاقتراب من عملية التذوق الفني لدى المتلقي، أي بعد أن يتم ابداع العمل، ويصبح له كيانه المستقل يعيش مكتفياً بذاته بين خلق الله، معروضاً عليهم للتذوق، ومطروحاً عليهم للتقويم.

وبداية نود أن نقرر أن هناك خلطاً في فهم كل من عملية التذوق وعملية النقد وعملية «الفُرجة» العابرة التي هي بمثابة استهلاك مادي للعمل الفني.

وربما كان من المهم في سياقنا الحالي الاقتراب من كل عملية من تلك العمليات حتى نكون مع القارئ على بيئة مما نقصده بحدوثنا عن التذوق الفني.

(أ) لقد رأينا من قبل أن التذوق الفني هو عملية تقويم لمادة معروضة من طرف على طرف آخر، أي أنه استجابة تقويمية تحمل طابع المتعة من قبل المتلقي لأحد الأعمال الفنية. عندنا إذن :

أ — مبدع له خصائص معينة، قام من خلال نشاط ذي خصائص معينة بإبداع عمل فني له خصائص معينة.

ب — رسالة فنية، ابدعها هذا المبدع، وهي نتيجة نشاط المبدع المشار إليه في (أ).

ج — قناة حاملة لهذه الرسالة.

د — متلقي له خصائص معينة، تلعب دوراً ما في تشكيل استجابته لهذه الرسالة واستمتاعه بها بدرجة أو بأخرى.
هذا هو ما نقصده بعملية التذوق.

(ب) أما عملية النقد فيمكن أن تكون مشابهة للعملية السابقة إلا من حيث أن الناقد يستطيع أن يقوم العمل دون أن يدخل خصائصه الذاتية في عملية التقويم، ولعل هذا ما عناه الناقد الفني فيشر حينما أشار إلى أن عملية التقويم لعمل من الأعمال الفنية يمكن أن تتم بدون حب أو ميل. وإذا ما تم ذلك من قبل الناقد فإنه يكون، إلى حد كبير، عالماً موضوعياً، أي يصطنع المنهج الموضوعي في دراسته للعمل المعروض عليه، ذلك المنهج الذي حاولنا أن نستخدمه في تقويمنا لقصيدة شوقي زهران للشاعر صلاح عبدالصبور. (حنورة، ١٩٨١؛ ب — فيشر ١٩٦٨).

وإذا ما كنا قد قمنا بمحاولة سيكولوجية في ميدان تقويم الأعمال الفنية، فإن هناك باحثين آخرين لهم تخصصات أخرى يمكنهم تقويم الأعمال الفنية دون أن يُقحموا ميولهم الذاتية أو عواطفهم الشخصية أو تفضيلاتهم الأثيرة .. الخ كمحركات نهائية لما يقبلونه أو يرفضونه، أو كمحركات جوهرية في أحكامهم على الأعمال الفنية المعروضة أمامهم.

(ج) ما العملية الثالثة، عملية الفرجة، فهي هذا النوع من التلقي الاستهلاكي للعمل الفني. والتلقي من هذا النوع لعمل من أعمال الفن محكوم إلى حد كبير بمجموعة من المعايير الذاتية، التي غالبا ما تتحكم فيها تفضيلات المتلقي الذاتية وانفعالاته الشخصية، والأنماط الاستماعية السائدة في مجتمعه. وهو في غالب الأمر لا يهتم بأن يعمل عقله أو يحكم مكتسباته الثقافية الرفيعة لتقويم ما يتلقاه..



وربما يعترض معترض بأن التذوق الفني هو نوع من «تذوق»، أي ذوق العمل الفني على نحو ما تذوق طعاما أو شرابا، والأمر الأساسي المحدد لهذا الذوق هو مانح وما نكره، ومن ثم فإن التذوق لا ينبغي له أن يخضع لمحككات خارجية غير المحكات الشخصية للمتذوق، تلك المحكات التي تجعله يميل إلى هذا العمل، ويعرض عن ذلك العمل، فليس ثمة مجال لكي ننظر في معايير تخص العمل ذاته بما ينطوي عليه هذا العمل من مواصفات رفيعة أو خصائص وضيعة، فهذا لا يخص عملية التذوق، ولكنه يخص عملية النقد والتقويم، كما أنه ليس من الضروري أن تكون هناك معايير مسبقة وضعتها جماعة من الجماعات أو مدرسة من المدارس لكي يضعها المتذوق نصب عينيه حينما يتذوق عملا من الأعمال المعروضة عليه.. الخ.

نقول ان معترضا قد يعترض علينا، ويرى أن عملية الفرجة هذه إن هي إلا العملية الحقيقية للتذوق الفني، وما عدا ذلك فليس له علاقة بالتذوق من قريب أو بعيد.

وربما كان من الضروري أن نعيد، مرة أخرى، التأكيد على حقيقة هامة هي: أن تصنيفنا للعمليات الثلاث واطلاق مسميات عليها لا يعني أنها

عمليات مستقلة كل منها عن الأخرى ، بل الأدعى إلى الواقع تقرير أن بكل منها خصائص يمكن أن تخص العمليتين الأخرين . فكما أشرنا لابد من عمل فني، يكون بمثابة رسالة موجهة من طرف إلى طرف ثان تحملها قناة ما .. يوجد هذا في التذوق الفني وفي النقد الفني وفي الفرجة، ولكن ما يتميز به النقد أنه يحاول، لدى بعض المدارس خاصة تلك التي تنحو نحو موضوعيا في دراساتها النقدية، يحاول أن يلتزم بمحركات موضوعية يمكن الاتفاق على موضوعيتها في تقويمه للأعمال الفنية، وهذا مما قد يشاركه فيه التذوق الفني، ولكنه لا يتشابه فيه مع الفرجة، تلك العملية التي تقف على النقيض من عملية النقد الفني، أي أن المعيار الأساسي في ما نقبل عليه أو نعرض عنه، هو الذوق الخاص للمتلقي، دون اعتداد بأي أحكام مسبقة أو معايير موضوعية .

وربما كان ما أشار إليه الدكتور سوييف في حديثه عن الأسس النفسية للتذوق الفني مما يوضح هذا الذي نذهب إليه، من حيث أن المتذوق من الضروري له أن يكون مالكا لإطار ثقافي معين، يتلقى من خلاله العمل الفني، أي أن العمل الفني يجد له قالباً يتناسب فيه، وهذا القالب قد تشكل من خلال ثقافة المتلقي ومرانه واستعداداته، وقد يختلف فيه مع غيره من الناس، ولكن إذا ما كان هذا الإطار مستندا إلى نوع من الخبرة والثقافة الأصيلة، فإن عوامل الاتفاق بينه وبين غيره من الأطر الأخرى لدى المتلقين الآخرين سوف تكون أكثر بكثير من عوامل الاختلاف. (سوييف، ١٩٦١).

وهذا الإطار، وإن كان ينتمي إلى البعد الاجتماعي من الأبعاد الأربعة للأساس النفسي الفعال، بما يضمه هذا البعد من قيم اجتماعية وميول واهتمامات وتراكبات ثقافية، هذا الإطار، مما لاشك فيه، يتشكل اعتمادا على الطاقة العقلية لدى الإنسان، كما أنه يكتسب بطائته الوجدانية من

شخصية ودوافع واتجاهات صاحبه ، كما أن إيقاعه ونبضاته وملامحه التشكيلية تشوق على المكونات الجمالية والتشكيلية (البعد الجمالي والتشكيلي) لدى الفرد. وبايجاز يمكن القول ان الأساس النفسي الفعّال يقف وراء فكرة الإطار المحدد التي حدد ملاحظها الدكتور سويف، سواء في دراسته الرائدة عن عملية الابداع الفني في الشعر خاصة، أو في دراسته عن الأسس النفسية للتذوق الفني (سويف، ١٩٧٠؛ حنورة، ١٩٨٠).

وربما كان من الضروري، بعد هذه المقدمة، أن ندخل مباشرة إلى عملية التذوق الفني لدى المتلقي: (أ) فلنقترب من هذا المتلقي ولنحاول أن نرى ما إذا كان كل متلق يمكن أن يكون متذوقا. (ب) وكيف يتذوق. (ج) وما هي أهم الفروق التي يمكن أن توجد بين تذوق الأشكال أو الأجناس المختلفة، من الأعمال الفنية.

(أ) من هو المتلقي للعمل الفني؟

المتلقي قد يكون فردا أو جماعة من الأفراد يستمعون إلى، أو يتلقون عملا، أو مادة ما، قد تكون مادة مسموعة أو مرئية؛ موسيقى أو مسرحية أو قصيدة شعرية، الخ، وهو، كما سبقت الإشارة، أحد عناصر عملية الاتصال، بل يمكن القول انه هو الهدف الرئيسي من عملية الاتصال بأكملها. وإذا ما كنا قد أشرنا من قبل إلى اتفاقنا مع الذين يذهبون إلى أن التذوق هو في الأساس عملية اتصال إلا أننا في الموقف الراهن نرى أنه قد آن الأوان للوقوف قليلا عند المتلقي حين يتلقى مادة اتصالية من ناحية، وعنده حينما يتلقى مادة من مواد التذوق الفني من ناحية أخرى.

إن الخبر في الصحيفة أو في الإذاعة المسموعة أو المرئية مادة اتصالية، كما أن هذا المقال في هذه المجلة مادة اتصالية، فهل يمكن القول انه مادة للتذوق الفني، على نحو ما يكون الحال بالنسبة لإحدى القصائد الشعرية أو بالنسبة لبعض المقطوعات الموسيقية أو بالنسبة لمشهد من

بالقطع لا.. فالمتلقي لمادة الخبر أو لمادة هذا المقال يضع في حسابه من البداية أن هناك مجموعة من القضايا، عليه أن يتلقاها، ويصدر عليها حكما، ثم بعد أن يصدر هذا الحكم عليه أن يستجيب الاستجابة المناسبة . والقضايا التي يعرضها الخبر أو المقال النظري تقترب من أن تكون قضايا مجردة معروضة في قوالب ذهنية .. أي أن الطابع الغالب عليها هو الطابع العقلي التجريدي، وبالتالي فليست هناك مؤثرات فنية أو تشكيلية ذات حجم كبير يمكن أن تستثير نوعا من الانفعالات أو المشاعر الوجدانية، أو الخبرات الاستمتاعية لدى المتلقي . صحيح أن كل مادة قابلة للإدراك تأتي إلينا من خلال قوالب وأطر على قدر ما من التشكيل، إلا أن هذا القدر يتفاوت من مادة إلى أخرى، وحديثنا هنا متوجه أساساً إلى المواد الفنية، أي إلى تلك المادة التي قصد بها صانها أن توضع في قوالب وأشكال جمالية معينة، وحاول أن يثبت فيها صوراً تهويمية تستثير الخيال وتحرك العواطف، على عكس الأمر مع كاتب الخبر أو كاتب المقال، حيث يحاول هذا أو ذاك أن يصل إلى اقتناع المتلقي بالوضوح المجرد الذي يحرص على أن يوفره لعمله...

وليس ينقص من قيمة العمل الفني أنه يحتوي على عناصر تشكيلية جمالية أو توترات وجدانية، فهذا الجانب من أهم الجوانب التي ينبغي أن تتوفر في العمل الفني، وإذا لم يكن مستحوذاً عليها فإنه بذلك يحكم على نفسه بالخروج من منطقة الفن لكي ينضم إلى منطقة الفكر العلمي أو المادة الخبرية، وليته يُقبل في تلك المنطقة، فالواقع أنه سوف يرفض أيضاً من شرف الانتماء إلى هذه المنطقة، التي تشترط فيما ينتمي إليها من أفكار خصائص لعل من أهمها الوضوح والتجريد والإشارة إلى وقائع محددة في عالم الواقع أو إلى قضايا منطقية أو رياضية قابلة للتحليل بأدوات

المنطق أو الرياضة .

ولعل كثيرا من الأعمال التي يظن أصحابها أنها مما يمكن أن ينتمي إلى عالم الفن، عيبها الأساسي أنها تقع على الحدود فلا هي خبر ولا هي علم ولا هي رياضة ولا هي فن، وإن كانت تتضمن ملامح من بعض هذه المواد، وهو ما يجعلها مزيجا غريبا قد يرضي بعض المتلقين لأنه ينتمي إلى نوع من المراهقة الفكرية أو الخلط العقلي أو البدائية الساذجة .

والمتلقي حين يتعرض لمادة من هذه المواد فإنه يتحرك في اتجاه إصدار حكم عليها والاستجابة لها، فإذا ما كانت مادة خبرية أو علمية أو تجريدية، فلا بد أن يكون لديه الاستعداد لذلك، أي لابد أن يكون قد تكونت لديه، من قبل، الفئات العقلية المناسبة. وهذه الفئات لا تتكون بين يوم وليلة، بل إنها تمر بمراحل من التهيئة والتنشئة والحفر حتى يتحقق لدى الفرد ما يطلق عليه برونر وزملاؤه عملية التقيئة (Categorization) أي تكون الفئات العقلية التي يمكن أن تتلقى، بعد ذلك، الفئات الخبرية التي ترد إليها من الواقع (Bruner, et, al, ١٩٥٩)، فإنه لم يكن في خبرة المتلقي ما يؤهله لاستقبال المواد الواردة إليه من الخارج، أو ما يمكن أن يجعله قادرا على تحويل القوالب الموجودة في عقله لكي تستقبل ما يعرض عليه من مواد، فإنه يصاب بحالة من الحيرة أو الانفلاق أو الاحباط مما يجعله غير قادر على تحمل الموقف، فينصرف عنه دون أن يصدر حكما واقعا عليه، وإن كان من الممكن له أن يصدر حكما زائفا: بأن العمل مثلا مُمل أو غير مشوق أو غريب أو شاذ أو غير مفهوم أو متناقض أو رديء .. إلى آخر تلك الأحكام المعبرة عن عدم القدرة على الاستيعاب أو الفهم أو التقويم الدقيق ..

وليس من الضروري أن تكون كل مادة تعرض على الإنسان قابلة لتصنيفها في فئة من فئات التلقي العقلي، فكل منا قد تلقى نوعاً من

التدريب والثقافة، وقد تشترك جماعة كبيرة أو صغيرة فيما تعرضت له من مواد أو أعمال أو ضروب تنشئة معينة، وبالتالي فإنها تتشابه في ردود الأفعال التي تُصدرها تجاه ما يعرض عليها من مواد أو مشيرات، وقد يختلف بعضها عن البعض الآخر في جزئيات أو جوانب معينة، ولكن، مما لا شك فيه فإن هذه الجماعة، التي أكون أنا أو تكون أنت قد نشأت فيها، تختلف عن جماعة أخرى تكون قد نشأت مثلاً في إحدى جزر الهند الشرقية المعزولة أو جماعة تكون قد نشأت وعاشت معزولة في إحدى غابات إفريقيا أو إحدى الصحراوات الشاسعة التي ليس لها صلة بباقي بلاد المعمورة. وهذا الخلاف بين جماعتنا والجماعات الأخرى سوف يجعل فئات التلقي لدينا مختلفة عن فئات التلقي لدى أفراد الجماعات الأخرى التي ليس بينها وصلات ثقافية أو عوامل تنشئية متشابهة.

وهذا النوع من الاختلاف بين الجماعات المختلفة في أساليب التلقي لا يميز فحسب الجماعات المنعزلة بعضها عن البعض الآخر عزلة تامة، بل إنه من الممكن العثور على فروق واختلافات بين الجماعات المتواصلة من حيث أساليب التدفق. وهذا ما تم الكشف عنه في دراسة سوفيف — وهانز أيزنك عن التدفق الفني لدى المصريين والانجليز، حيث كشف هذان الباحثان عن أن الفنانين الانجليز يفضلون البسيط من الأشكال، بينما غير الفنانين منهم يفضلون الأشكال الفنية المعقدة، كما ظهر في نفس الدراسة أن الفنانين المصريين يميلون إلى الأشكال المعقدة على حين يميل غير الفنانين من المصريين إلى تفضيل الأشكال البسيطة (١٩٧١، Soueif & Eysenck).

والدراسة بنتائجها مفهومة المنطق، إلا فيما يتعلق بميل الفنانين الانجليز إلى تفضيل البسيط في مقابل غير الفنانين منهم في تفضيل المعقد، ولكن، كما أشرنا في دراسة سابقة فإن تفضيل المركب على البسيط أو النظام على

اللائظام، وهو ما كشف عنه فرانك بارون وراسل ايزنمان ومن معه (١٩٦٨، Barron و ١٩٧٠ Boss، و ١٩٦٩ Eisenman). هذا التفضيل أو ذاك يتم من خلال موقف، وهو اختيار، وهذا الاختيار عبارة عن قرار واتخاذ القرار مغامرة أو مخاطرة تتم إزاء عديد من البدائل الواضحة والغامضة، أي أن الأمر يتم في موقف غير مؤكد اليقين من جميع نواحيه، واتخاذ القرار لدى غير الفنانين يعبر عن مدى قدرتهم على اتخاذ القرار، ولأن غير المبدعين لا يصرون من الأمر إلا عدداً محدوداً من العناصر، فإن المباشرة هي طابع تفضيلهم، والبساطة هي اختيارهم، أما المبدعون فإن تذوقهم لعمل ما يضع في الحسبان كثيراً من العناصر، وهم — إزاء خصوصية الموقف، وقدرتهم على تحمل الغموض، مع تبني اتجاه محدد تجاه المادة المعروضة عليهم، ومواصلة هذا الاتجاه المتبنى — إنما يسلكون أو يتصرفون في مجال سلوكي أصبحوا هم أنفسهم جزءاً منه، وهو ما يمكن تبينه بوضوح أكثر من خلال دراسات برلين وزملائه (١٩٧٤، Berlyne).

بإيجاز يمكن القول أن العوامل أو المتغيرات التي تساهم في إصدار أحكام تذوقية أو تفضيلية متعددة: منها ما يخص الفرد المتلقي، بما لديه من استعداد وخصائص وفئات للمتلقي والاكتساب، ومنها ما يخص بيئة المادة المعروضة على الإنسان، بما تضمه هذه البيئة من عناصر تُشكل إطاراً له دلالاته الخاصة بالنسبة للمتلقي، ومنها خصائص العمل نفسه .. وهي خصائص عديدة تخص البنية والمضمون والدلالات والانتماء والهدف.

(ب) كيف تتم عملية التذوق؟:

إن المتلقي للعمل الفني لا يتلقاه عرضاً أو بالصدفة. إنه يتلقاه عامدا وهذه خاصية أخرى في عملية التذوق الفني، من حيث أن السلوك العامد يتطلب التجهيز والتحضير، أي أن هناك جواً نفسياً معيناً يحرص المتلقي على توفيره قبل واثاء عملية التلقي. وهذا الجو النفسي يختلف من شخص

إلى آخره، فإذا ما كان المتلقي يتعرض لتلقي عمل مقروء، وليكن قصيدة شعرية مثلا فإنه يتأهب لتلقي هذا العمل، وفي عقله ما تقتضيه قراءة الشعر من استعداد.

ولعل من أبرز مُقتضيات تلقي الشعر التأهب للدخول في الإيقاع، والدخول في الإيقاع يعني، بإيجاز، أن يندمج المتلقي في إيقاع يوافق إيقاع العمل، وهذا لا يتم إلا من خلال عملية اختبار مبدئي لطبيعة إيقاع القصيدة، فإذا ما ميزها المتلقي واستطاع أن يضعها في فئتها الإيقاعية المتميزة قام بالتالي بتبني هذا الإيقاع، وهذا هو الذي يجعل المتذوق قادراً على تمييز الاختلال الذي قد يصيب الإيقاع في العمل الفني، وهو الذي يجعل المتلقي أيضاً يدرك الخروج على إيقاع العمل والدخول في إيقاع آخر، إذا ما كانت القصيدة الشعرية قد نظمت بأكثر من بحر مثلاً.

والإيقاع ليس إلا عنصراً واحداً من العناصر التي تحتاج إلى تجهيز من قبل المتلقي، فلغة العمل الفني أيضاً مما يحتاج إلى أن نطلقه ونحن مهياؤن له، صحيح أن هناك من الفلاسفة والمفكرين من يرى أننا حين نتلقى العمل بلغة برّية (Wild Language) فإن هذا يكون أكثر إثارة لنا بحيث نلتصق بالعمل أكثر، ونقترب من رموزه أكثر، ونبحث وراء دلالاته بشكل أكثر تكشيفا، وهو ما يتضح بجلاء تام في كتاب لويز روزنبلات «الأدب كاستكشاف»، ولدى الروائي جوزيف كونراد عند حديثه عن لغة الروائي: نجد مثلاً في نص روزنبلات «إن الفنان وهو يستخدم الكلمات كوسيط فإن عليه، كما هو الحال بالنسبة للفنانين الآخرين، أن يوجه دعوته أساساً إلى الحواس» ونقرأ لدى جوزيف كونراد نفس الرأي تقريباً إذ يقول: «.. إن علينا أن نتطلع إلى مرونة النحت ولون التصوير والتأثير السحري للموسيقى.. فعن طريق المزج الكامل بين الشكل والمادة فقط وعن طريق العناية الدائمة التي لا تعوزها الشجاعة بشكل الجمل ورينها فقط،

يمكن الاقتراب من المرونة واللون. (كونراد ١٩٧٠، حنورة، ١٩٧٩ ص ٣٤؛ ١٩٨١ أ). اللغة اذن لابد أن تكون لغة خاصة، لغة جديدة بحيث تحدث أثرها السحري فيمن يتلقاها .. وقد يبدو أن القول بهذه الجودة والاعراب في اللغة لا يتسق مع القول بضرورة وجود فئات للتلقي لدى الفرد، بحيث أن مايرد إليه ويكون جديدا تماما لن يجد المفتاح الذي يفتح به فئة التلقي لدى الفرد .. والحقيقة أنه لامجال هنالك لعدم الاتساق. لقد قررنا من قبل أن قدرأ ما من الشك وعدم اليقين والغموض مطلوب في العمل الفني، أو بمعنى آخر أن قدرأ من عدم الوضوح يجعل العمل مستغزأ ومتحديأ، أما إذا كان العمل بسيطا واضحا عاديا، فإنه يفقد على الفور أهم خصائص العمل الفني، ألا وهي الجودة التي تتجاوز التقليد والمباشرة وعدم التكرار. وهناك بالطبع مستويات لعدم الوضوح، فما قد يصلح لقارئ كل ثقافته قراءة الصحف السيارة، قد لا يصلح لقارئ المجلة الثقافية، وهو مالايفيد القارئ المتخصص ... ولكن على الرغم من هذا التفاوت فإن مبادئ التذوق تظل واحدة، هذا إذا ما كان المتلقي يرغب بالفعل في التذوق وليس مجرد الاستهلاك العابث الذي لا يتوقف عند معنى ولا يهتم بدلالة ولا يستثار برمز.

إننا لانزعم أن التذوق وقف على المتخصص في مجال العمل الفني، فإننا جميعا متذوقون، صحيح أن لكل منا مستواه في التذوق، لكننا جميعا، حينما تتوفر لدينا الرغبة الصريحة، ونبتذل الجهد العامد في اتجاه تلقي العمل ونعمل الذهن بجدية، وحينما نكون بجماع ميولنا وعواطفنا في قبضة العمل، وحينما نواثم ما بين ايقاعنا وإيقاع العمل، حينئذ وحينئذ فقط نصبح متذوقين على الحقيقة ..

ولكن هذا كله ليس إلا نقطة البداية، فما يحدث بعد ذلك كثير. إن المتذوق بهذه الخصائص التي ذكرناها منذ قليل، يمر برحلة تشبه الرحلة

التي يقطعها المتصوف وهو بين يدي معبوده ، وهي تقريرا نفس الرحلة التي يقطعها المبدع لكي يقترب من موضوع ابداعه . إنه يقدم القرايين و يقيم الشعائر، وقد تكون القرايين والشعائر مما لايمت إلى موضوعه بصلة ، ولكنها مجرد أدوات أو وسائل يتذرع بها الفرد للاقترب من موضوعه أو للتخلص من كشافه الواقع المحيط به ، حتى إذا ما دخل إلى موضوعه ، ووقف باعتاب محبوبه ، هنا فقط وبعد أن يكون قد وهب نفسه للعمل ، يبدأ العمل يخضع له ، تماما مثل الحبيب المستعصي على من يجري وراءه ، إذا ما تأكد تماما من خضوعه له ، فإنه على الفور يبدأ في الاستسلام .. والعمل الفني حين يستسلم ، فإنه يظل مالكا لإرادته ، إن دلالاته لا تنكشف كلها مرة واحدة ، بل إنها لتتدلل ، وتتخفى ، حتى لينفض المتذوق يده منه ، وقد لايعود إليه ، ولكنه وبعد أن بذل كل هذا الجهد واعطى كل هذا الوقت لايملك إلا أن يتحمل حتى يفض أستار هذا المجهول ..

وهناك من يرى أن بعض الأعمال ينكشف مرة واحدة ، ويفصح عن رموزه كلها من أول نظرة ، وهنا ينهر المتلقي به ، ويفهمه على الفور ، ويمنحه إعجابه دونما تحفظ ، ومرة أخرى علينا أن نفرق بين الفرجة والتذوق ، إن الفن الذي ينكشف على متذوقه دفعة واحدة يُغلفه الكثير من الخصائص والأعماق التي لا تظهر للوهلة الأولى ، وعلى المتذوق ألا يفرغ مرة واحدة ، وفي برهة قليلة ، من العمل ، لينصرف عنه إلى سواه ، فهو إن فعل ذلك وظن أنه عاش خبرة تذوقية كاملة ، فلا ريب أنه واهم كل الوهم بعيداً تمام البعد عن عملية التذوق .

وربما كانت الفكرة التي قدمها هولمان عن وجود مراحل لعملية التذوق الفني مشابهة لمراحل عملية الابداع على قدر معقول من الضواب خاصة فيما يتعلق بعملية التذوق وحدها ، أي أن المتذوق يمر بعدة مراحل اثناء تذوقه لعمل من أعمال الفن ، تلك المراحل هي :

أ - مرحلة الاستعداد، أي التهيؤ للوقوف بباب العمل لعله يسمح له بالدخول.

ب - مرحلة الاختمار أو الكمون أو الحضانة، وهي تلك المرحلة التي تمر قبل أن يحدث اندماج مع فكرة أو موضوع العمل الفني، وهي تمثل نوعاً من الانصراف أو عدم الحضور في المجال السيكولوجي للعمل حتى، وإن ظل المتلقي في الحضرة الفيزيكية للعمل.

ج - مرحلة الإشراق، أي حدوث انفتاح وقيض، بما يسمح بنوع من الفهم والاستيعاب والبلورة لمضمون العمل ومتعلقاته.

د - مرحلة التحقق، وهي المرحلة التي ينتهي فيها المتلقي إلى حكم وقرار يخص العمل، ويخلص فيه إلى تحديد علاقته به. (Hallman, ١٩٦٥)

ومن الواضح أن هذه المراحل التي يتحدث عنها هولمان باعتبارها مراحل عملية الإبداع، وباعتبارها في نفس الوقت مراحل عملية التذوق الفني ليست أكثر من محاولة لتجزئ ما هو متوحد. إن العملية التذوقية تشبه العملية الإبداعية، هذا صحيح، ولكن مسألة وجود مراحل هذه مسألة فيها نظر، لأنه بمجرد انخراط الشخص في عملية التلقي، كما سبقت الإشارة، فإنه يهب نفسه للعمل، حتى ليصعب التمييز (من قبل المتلقي) بينه وبين المجال الذي يعيش فيه ..

وإذا ما جاز الحديث عن مراحل للعملية التذوقية لدى المتلقي فإنه من الممكن الإشارة إلى وجود مرحلتين رئيسيتين هما مرحلة التهيؤ والاستعداد،

•• أشرنا في مقالنا السابق بالعدد ١٨٧ من البيان إلى وجود ثلاث مراحل تذوقية لدى المبدع حينما يكون بصدد إبداع أحد أعماله الفنية، وسوف يتضح فيما بعد في الجزء الباقي من هذا المقال، العلاقة بين مراحل التذوق عند المبدعين ومراحل التذوق عند المتلقي.

ومرحلة المعايشة والحكم على قيمة العمل الفني . ويمكن لهاتين المرحلتين أن تسمحا برؤية المتلقي معاشا للعمل، بكل ماتعنيه كلمة المعايشة من فيوض وانغلاقات واقتراب واغتراب، واستمتاع واستهجان، وتوقع وإحباط واقتناص وإفلات .. الخ تلك الحالات التي يمر بها المبدع وهي نفس الحالات التي يمر بها المتذوق، ولكن ربما بطريقة أخرى، يضاف إليهما مرحلة ثالثة، على نحو ما رأينا في تذوق المبدعين، هي مرحلة الاستمتاع والامتلاء .

إن المبدع وهو يعمل، فإنه يتذوق عمله، وهو يضع في اعتباره، في نفس الوقت، أن هناك آخرين سوف يعرض عليهم هذا العمل، وهو يضع نفسه في موقعهم وهم يتلقون العمل، أي أنه ينظر إلى عمله بمنظار المتلقي له، وكثير من التعديلات التي يُدخلها الفنان على عمله، والاضافات التي يضيفها إليه، إنما تتم من منظور تقويمي، سواء كان هذا التقويم معتمدا على محركات موضوعية توصل إليها الداترسون من قبل مثل محك القطاع الذهبي (أو النسبة الذهبية مثلا في مجال الفن التشكيلي على سبيل المثال)، أو كان معتمدا في تقويمه على محركات خاصة به هو شخصياً مثل المعايير الجديدة التي وصفها أنصار الفن اللامعقول في مجال التشكيل أو الأدب، أو معايير اجتماعية تخص الجماعة التي ينتمي إليها المبدع أو التي سوف تتلقى عنه هذا العمل، أو كان معتمدا على معايير فنية خالصة تنبع من موقف العمل وطبيعة بنيته .. وهو في جميع هذه الحالات ومن خلال كل هذه المحركات إنما يقف موقف الحكم، وينظر بمنظار التقويم ويتلقى بمنطق المتذوق .. ولكن في كل خطوة معاناة، وفي كل إضافة، وفي كل مراجعة رؤيا جديدة (حنورة ١٩٨١، ج).

وإذا ما كان هذا هو حال المبدع وهو يعمل في تنفيذ عمله من حيث خصائص التذوق لهذا العمل، فهل يمكن لنا أن ندعي بأن هذه هي نفس

حالة المتلقي حين يعرض عليه العمل ؟

الإجابة على هذا السؤال تحتاج منا أن نتذكر أن المبدع وهو يعمل إنما يتعامل مع عناصر يستطيع تشكيلها في أكثر من تشكيل بل إنه يستطيع أن يُلغى ماتم له تنفيذه، أما المتلقي المتذوق فهو وإن كان يستطيع أن يُلغى ماتم له تنفيذه، أما المتلقي المتذوق فهو وإن كان يمر بحالات نفسية مشابهة لما يمر به الفنان المبدع إلا أنه يبذل جهداً ذهنياً فحسب عند تلقيه للعمل، كذلك فهو يتلقى العمل دفعة واحدة ويحاول أن يفتش في أبعاده ويمحص عناصره، ويقف على دلالاته، كوحدة واحدة، قد تكون لها طبقات أو أعماق أو زوايا عديدة، ولكنه لا يملك، كما يملك المبدع، أن يلغىها، وإن كان يملك أن يتجاوزها إلى أعماق أبعد أو زوايا أفضل.

والمتذوق بهذا المعنى يكون «خالقاً» للعمل الفني من وجهة نظره الخاصة، ولكنه خلق من الرتبة الثانية، أي أنه يعمل على قماش خالق آخر أسبق منه، وسوف يكون إلى حد بعيد، مقيداً بالعمل الابداعي الأصلي الذي قدمه لنا صاحبه الأول.

وبقدر ماتكون الرؤى متعددة، يكون العمل مستحوذاً على خصائص أكثر خصوصية، أما إذا كانت الرؤية التي ينظر بها المتلقون إلى العمل ليس لها أكثر من زاوية، ولا أكثر من بعد، فإن العمل الفني يكون من المباشرة والبساطة بحيث لا يختلف اثنان على أنه عمل ضعيف، حتى وإن كان عدد المعجبين به كبيراً، على عكس عمل آخر قد لا يكون له معجبون كثيرون، ولكن القلة التي لديها خبرة فنية واسعة واطلاع موفور على الفن، وتدريب عميق على التذوق قد ترى رؤى ورموزاً ودلالات متعددة، وهو ما يجعل مثل هذا العمل من القمم الفنية النادرة التي سوف تخلد مع مرور الأيام.

(جـ) هل توجد فروق في تذوق الأشكال أو الأجناس المختلفة من الفن؟

تحدثنا في الصفحات السابقة عن خصوصية العملية التذوقية، بمعنى أن الظروف التي يوجد فيها المتذوق وطبيعة العمل، والظروف النفسية للمتذوق أيضاً، كل ذلك يلعب دوراً مهماً في تشكيل ملامح عملية التذوق، وهذا يعني بالتالي أن تذوق كل عمل فني هو عملية ذات ملامح خاصة، ولا يمكن للمتلقي أن يمر بنفس الخبرة التذوقية مرتين .. وإذا ما كان ذلك صحيحاً بالنسبة للخبرة النفسية التي يمر بها المتلقي فإنه ليس كذلك على إطلاقه ..

إننا حين نتناول طعاماً ما فإننا في كل مرة نتناول طعاماً مختلفاً عما سبق لنا وتناولناه، وأيضاً قد يكون طعم كل طعام مختلفاً عما سبق لنا وخبرناه في ظروف أخرى، ومع ذلك فإن نفس الميكانيزم أو الآلية التي تستخدم في تناول الطعام واحدة .

بايجاز يمكن القول أن الخبرة الفنية لها وجهان، وجه شديد الخصوصية، كما سبقت الإشارة، ووجه عام له مبادئ يمكن الكشف عنها والاتفاق حولها .

أما الوجه الشديد الخصوصية، فهو تلك الخبرة النادرة والمعاشة المتفردة للعمل، والتي تجعل المتذوق الحق يحس كأنه قد امتلك العالم أو فني فيه أو توحد به : كل الامتلاك أو كل الفناء أو كل التوحد كما يقرر أئمة الصوفية . إن هذا الامتلاك هو في حقيقته امتلاء وري وشبع، حتى ليدرك المتلقي انه في حالة من الاستمتاع والنشوة التي لا يرغب بعدها في مزيد، وهذه الحالة الفريدة ليست ذات طبيعة بسيطة بحيث يمكن الوصول إليها من أقرب سبيل، كلا فإنها وكما قررنا من قبل، معاناة ومكابدة، وإمساك بما هو خيالي، وتوحد مع ماهو وهمي .. إنها حالة سيكولوجية لها هويتها المتميزة وطبيعتها الفريدة .

أما الوجه الآخر لعملية التذوق الفني فهو ذلك الوجه الذي سبقت

الإشارة أيضا إلى خصائصه العامة، ويتضمن هذا الجانب كل الخصائص المعرفية والوجدانية والجمالية التعبيرية والاجتماعية والثقافية (مكونات الأساس النفسي الفُعال) التي تلعب دورها في تلقي العمل وفهمه وحُبه وتشكيله، من وجهة نظر المتلقي، وتبنيه أو رفضه، على محك القيم الثقافية والاجتماعية للمتلقي. وهذه الخصائص المشكلة لعملية التلقي، لها طابعها الجدي، أي المتأثر بالخبرة والمران والتدريب والتنشئة، بما يجعل من الممكن للفرد المتلقي أن يلتقي مع غيره ممن لهم نفس خبرته وخصائصه.

كذلك فإن الطابع السائد للفن في فترة من الفترات يتأثر، إلى حد كبير، بما هو شائع في المجتمع من تيارات وقيم وقوالب وأشكال، وبالتالي فإن العمل، حين يعرض على أفراد من نفس المجتمع أو مجتمع غيره، ممن تكون لهم علاقة بهذا المجتمع، هذا العمل يتم تقويمه وفك رموزه وفقا لما هو موجود في المجتمع من معايير متعارف عليها ومن قيم سائدة.

هذا عن أوجه الاختلاف والاتفاق بين الفرد ونفسه وبينه وبين غيره، فيما يتعلق بعملية التذوق الفني لعمل واحد بعينه، أما عن الاختلاف الذي يوجد بين الفرد ونفسه من موقف إلى موقف مما يخص الأجناس الفنية المختلفة، فهو أيضا له وجهان، أحدهما يخص طبيعة العمل الفني ومادته والحيز الزماني والمكاني المعروض فيه، وما يتطلبه ذلك من جهد أو وقت أو حركة أو نشاط اجتماعي أو ذهني محدد، ومن هذه الناحية فإن كل جنس من الأجناس الفنية له ظروفه الخاصة، والتي قد لايتشابه فيها مع جنس آخر.

والوجه الثاني هو المكونات النفسية للمتلقي والقيم الفنية السائدة في ثقافة المجتمع، وهذه تجعل من الممكن تلافي وجوه الاختلاف التي قد توجد بين جنس وآخر، فَرُبَّ لَوْحَةٍ تحمل نفس ماتحملة قصيدة من دلالة،

بل يمكن للوحة الجيدة أن تؤدي نفس معنى القصيدة الشعرية، والعكس أيضاً صحيح، فيمكن لقصيدة شعرية جيدة أن «تصور» لوحة لا يجيد رسمها إلا مصوّر قدير، ومن قبيل ذلك اللوحة المشهورة في الشعر العربي:

إن أنس لا أنسى خبازاً مررت به بدحو الرقاقة مثل اللحم بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة وبين رؤيتها حواء كالقمر
إلا بمقدار ماتنداح دائرة في لجة الماء يلقي فيه بالحجر

إذن فهناك خصائص خاصة تفرض نوعاً من الفروق في تذوق كل جنس، وهناك ملامح عامة يمكن أن تجعل المتلقي في حضرة أعمال لها نفس الدلالة حتى وإن اختلف الشكل أو القالب الذي صُبَّ فيه العمل الفني.

والسؤال الذي لم نطرحه حتى الآن، وسبق أن طرحناه في نهاية مقالنا السابق عن التذوق الفني عند المبدعين وقلنا فيه «هل سجد صورة جديدة للاستكشاف والتشكيل والاستمتاع لدى المتلقي على نحو ما وجدناها عند المبدع؟».. هذا السؤال، وبعد أن قطعنا رحلة شاقة مع المتلقي، هل ترى قدمنا إجابة عليه؟

لقد رأينا أن هناك مراحل تصاحب عملية الإبداع من حيث التذوق هي مرحلة الاستعداد الذي يصاحبه جهد استكشافي، ومرحلة تشكيل أو تنفيذ تشكيلي ومرحلة تقويم استماعي.. فهل ياترى يمكن مقارنة هذه المراحل بمراحل التلقي لدى المتذوق؟..

إن أول ما يواجهه المتلقي للعمل الفني هو هيكل كلي له ملامح جزئية، ومما لاشك فيه أن جهداً استكشافياً سوف يأخذ طريقه نحو الإحاطة بجوانب هذا الهيكل الكلي.. يلي ذلك جهد آخر، فيه محاولة للغوص وراء التفاصيل، ثم محاولة للعودة إلى الكلي ثم محاولة للربط بين كل جزئية وباقي عناصر العمل.. وهذه المرحلة هي مرحلة «شغل» أو تنفيذ.. وهو وإن كان عملاً ذهنياً، كما سبقت الإشارة، إلا أنه محاولة لخلق صورة جديدة، فإذا ما انتهى

المتلقي إلى بناء الصيغة التي يرضى عنها يبدأ في حالة من النشوة والمتعة وهي ماسبق لنا وأطلقنا عليها حالة أو مرحلة الامتلاء والامتلاك .

أجل : توجد ملامح مشتركة وأيضاً يوجد جهد متشابه، ولكن شتان ما بين هذا وذاك ، بين جهد الصيدلاني الذي لا يطالعنا وجهه المرهق وهو يفرغ في عناصر متناقضة متباعدة يؤلف فيما بينها ويخرج منها بهذه التركيب الفريدة العطرة، وجهد المستمتع بالعطر يتلقاه في حالة من الراحة والهدوء ، وقد يعرض عنه إذا ما أراد ، أو قد يقبل عليه إذا ما شاء ..

ولكن في النهاية ليس ثمة إبداع بلا تذوق ولا تذوق بدون إبداع ، وعلينا كمتذوقين أن نبذل جهداً في تلقي الأعمال الفنية، لا نقول موازياً لجهد المبدع بالتمام، ولكن على الأقل يكون ملائماً لما يتطلبه تذوق الفن من تقدير واحترام .

(المراجع)

- ١ - حنورة، مصري عبد الحميد (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- ٢ - حنورة، مصري عبد الحميد (١٩٧٩ب) التذوق الفني بين المبدع والمتلقي، البيان، العدد ١٦٥، ص ٨٠.
- ٣ - حنورة، مصري عبد الحميد (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية، دار المعارف، القاهرة.
- ٤ - حنورة، مصري عبد الحميد (١٩٨١أ) الدراسة النفسية للإبداع الفني، مجلة الفصول، ١، ٢، ص ٣٦.
- ٥ - حنورة، مصري عبد الحميد (١٩٨١ب) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي، تحت الطبع.
- ٦ - حنورة، مصري عبد الحميد (١٩٨١ج) التذوق الفني عند المبدعين، مجلة البيان، ١٨٧، ص ٨٤.
- ٧ - سويف، مصطفى (١٩٦١) الأسس النفسية للتذوق الفني، الآداب، ٩، ١، ص ١٧.
- ٨ - سويف، مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة.

٩ — كونراد، جوزيف (١٩٧٠) هدف الفن الروائي، في: نظرية الدراما، ترجمة د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة.

- 10 — Barron, F. (1968) *Creativity and personal freedom*, von Nostrand, New York.
- 11 — Berlyne, D.E. (1974) *Studies in the experimental aesthetics*, Hemisphere publishing, Washington.
- 12 — Bruner, J.; Goodnow, J.J. & Austin, G.A.A. 1959) *A study of thinking*, John Wiley, New York.
- 13 — Eisenman, R. (1969) Creativity, Awareness and liking, *Jour. Cons. Clin. Psychol*, 33, 25 157
- 14 — ——— & Boss, E. (1970) Complexity, simplicity and persuability, *Percep. Mot. Skil.*, 31, 651-
- 15 — Fisher, J. (1968) Evaluation without Enjoyment, *Jour. aesthet. Art. Critic.*, XXVII, 7, 135-
- 16 — Hallman, R. (1966) Aesthetic pleasure and Creative process, *Jour. Hum. psychol.*, pp. 141.
- 17 — Soueif, M.I. & Eysenck, H. (1971) Cultural Differences in aesthetic preferences, *Intern. Jour. psychol.*, 6, 4, 293-

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قصائد قصيرة جداً

(١)

بحثُ عن عينيك رُبَّعُ قرنُ
فتشتُ في الجبالِ، والصحاري
فتشتُ في أجنحة النحل ..
وفي براعم الأزهار
وفجأة .. بعد دوائر ربيع قرنُ
اكتشفتُ يا حبيبتِي ..
أَنَّ الذي بحثُ عنه ..
في قراري ...

(٢)

وعندما أكتبُ يا قصيدتي
إسمك في كراسة القصائد
تنمو على أوراقها المعابد
والكلماتُ تستحيلُ ..
سمكاً ملوئاً،
وباسمك الصغير يا حبيبتي

شعر
سعيد
الغاصبي

اقتنص الأقمار من مدارها
واسرق البحار ...

(٣)

في الحب يا مليكتي
أضعاف ما في الموت من عذاب
وكل يوم فيك ..
يا مليكتي
يزداد طرق الحب ..
فوق بابي ...

(٤)

وعندما أراك، يا أميرتي
قادمة نحوي .. كالمنارة
واقرا الشعر الذي كتبتة ..
وزبد البحر الذي لقطته ..
والشجر الذي منحت أخضراره ..
أسأل يا أيتها المنارة:
انثى التي أحببت أم حضاره ؟ ...

(٥)

وحين يعشق الصغار، يا منارتي
يكبر حجم الأرض مرتين .. كل يوم
وتنجب الطيور مرتين .. كل يوم
وتجبل السماء بالربيع .. كل يوم
وعندما أنظر في عينيك، يا منارتي
أرى صغار الأرض يعشقون .. طول اليوم



الرمز والرمزية في الشعر المعاصر

تأليف الدكتور: محمد فتوح أحمد
عرض وتعليق: نمر حسن حجاب

الكتاب الذي أقدمه محاولة جادة وواعية لتعريفنا بالرمز والرمزية في الشعر المعاصر بشكل عام، والرمزية في الشعر العربي المعاصر بشكل خاص. ويتألف الكتاب من مقدمة وبابين، يتألف الأول منها من ثلاثة فصول، والباب الثاني من أربعة فصول.

والرمزية بمفهومها الضيق طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها، أو تسميتها، أو وصفها. ولم

تعرف الرمزية على هذا الوجه الایحائي إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وعلى وجه التحديد حين انبثق في فرنسا تيار مثالي النزعة يستهدي في أصوله الجمالية بخلاصة ما وصلت اليه الفلسفة المثالية الألمانية خاصاً «بالمعمل الفني وعلاقته بالواقع».

لقد عرفت الآداب الأوروبية في أطوارها التاريخية، كما عرف الأدب العربي افطاماً مختلفة من التعبير غير المباشر يقصد فيها الى استخلاص الأفكار عن طريق تمثيلها في شخصيات وهمية أو عرضها في قوالب وصور، وأوضاع مادية، بحيث إذا وقف القارئ على عناصر الصورة أمكنه ردها الى مدلولاتها المجازية المقصودة، مما ينأى بتلك الصور وأمثالها عن الرمز بمعناه الدقيق؛ أي من حيث هو محاولة لاثارة مناخ نفسي في ذات القارئ شبيهاً بذلك الذي أحسّه الكاتب والشاعر، ويقول المؤلف: (ان المعاصرة في موضوع هذه الدراسة مقيدة من حيث البداية بمطالع الربع الثاني من القرن العشرين. ان الثقافة العربية رغم احتكاكها بالثقافة الغربية منذ مطلع القرن التاسع عشر بقي هذا الاحتكاك خارج حدود التأثير الأدبي بمعناه المنظم. ويمكننا أن نعتبر هذا انخفاض الثقافي طبيعة ممهدة للأدب العربي المعاصر. وهو أكثر مواعمة إذا حكمنا مقياساً آخر الصق بالناحية الفنية في هذا البحث، ذلك أن الشعر العربي لم يظفر ببواكير رمزية واعية الا في بدايات الربع الثاني من هذا القرن). ولقد حظي شعرنا المعاصر على امتداد مراحلہ بكثير من الكتب والدراسات، إلا أنها على كثرتها، تتوجه إلى معالجة الظاهرة الشعرية، إما على أساس عنصرها الزمني— تاريخ الشعر لحقة معينة— وإما على أساس الموضوع، وقليل من تلك الدراسات ما يتوجه الى علاج الظاهرة الشعرية بتميز ما يكتلج تحت سطحها من مذاهب وتيارات أدبية.

والرمزية في هذا الصدد أهمية خاصة. اذ هي أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية وقد بعثت في الشعر العالمي رعدة جديدة حين

اعتبرته ضرباً « من الإيماء الباطني، والعدوى العاطفية وليس نقلاً للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة. ان مؤرخي الرمزية وناقديها في الآداب الأوروبية حين كتبوا عنها لم يكتبوا عن نظرية تتحرك في فراغ، بل كان تصديهم لها - غالباً - من خلال الحديث عن كتابها وشعرائها ثم من خلال تحليلهم لنماذجها في الأجناس الأدبية المختلفة .. وان من يتحدث عن الرمزية في الشعر العربي لا يعني بالرمزية الغربية بتفصيلاتها ومفارقاتها الدقيقة قدر ما يعني بالأصول والملامح المشتركة. فان اصطلاح هذه الأصول من خلال التعليقات والنظرات الموزعة لا يخلو من العنت.

ان ما كتب عن الرمزية بالعربية لا يتعدى حالتين أما اللحن الاجمالي لمبادئ المذهب وتاريخه باعتباره واحداً من التضاريس الهامة في الحياة الفنية. يمثل هذه الحالة ما كتبه عن الرمزية الاستاذ عمر الدسوقي في كتابه « المسرحية ». والدكتور محمد غنيم هلال في كتابه « النقد الأدبي الحديث » و« الأدب المقارن » والدكتور احسان عباس في كتابه « فن الشعر ». وثلاثتهم كانوا يقصدون إلى التعريف بالمذهب والتيارات الأدبية الكبرى فلم يخل تعرضهم للرمزية من إيجاز وتركيز، وأما تحليل أصول النظرية مع توفر بصفة خاصة على آثارها في الأدب العربي. ولعل أبرز ما كتب حوله دراسة للدكتور درويش الجندي (الرمزية في الأدب العربي ١٩٥٨) ودراسة الأستاذ انطون غطاس كرم (الرمزية والأدب العربي الحديث) بيروت ١٩٤٩. ولعل هذا الكتاب الأخير أكثر التزاماً بمفهوم الرمزية المعاصرة.

ففي الباب الأول وقف المؤلف الدكتور «محمد فتوح احمد» في بحثه عند المناخ الاجتماعي ثم نشأتها واطوارها بصفة عامة. وهي وقفة قصد بها الى المسار التاريخي للرمزية تصويراً اجمالياً مع التركيز بخاصة على امتداداتها في الآداب العالمية.

وأول تحديد لمفهوم الرمزية بمعناه الدقيق كان عند اجتماع الجمعية

الفرنسية في ٧ آذار ١٩١٨، ومناقشتها لمفهوم الرمز حيث خرج المجتمعون بأن الرمز يستلزم مستويين: مستوى الأشياء المحسوسة أو الصور الحسية التي تؤخذ قالباً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز اليها، وحين يندمج المستويان في عملية الابداع يحصل على الرمز. ولا بد من وجود علاقة بين ذينك المستويين. هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه (علاقة المشابهة) التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية بل يقصد بها تلك العلاقات الداخلية بين الرمز والرموز، من مثل النظام والانسجام والتناسب وما الى ذلك من سمات أساسها تشابه الواقع النفسي في كليهما. وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النسبي وليس المحاكاة الخارجية فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز لا (يقدر) ولا (يصف) بل يوميء ويوحى بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الأثر النفسية لاعتن طريق التسمية والتصريح ويرى بعض الدارسين أن السيطرة الروحية للغة والأدب الفرنسيين ترجع أساساً إلى ما كانت تتمتع به فرنسا من نفوذ سياسي ثم إلى ثراء أدبيها، وما في لغتها من جاذبية ومنطق ووضوح وهذا الذي جاذبه ان اشراق البيئة الفرنسية اكسب الانسان الفرنسي وضوح الرؤية ونصاعة الحجة ورشاقة التعبير.

وأول مرة اطلق فيها شعار الرمزية في أيلول ١٨٨٩ عندما اعلن (جان مورياس) هذا الشعار في عدد الفيجارو. ومنذ ذلك الحين والرمزية علامة بارزة على مسار التاريخ الأدبي.

وأما تطوره على المدى الزمني فقد مرت الرمزية بأطوار جيل الرواد ويأتي في مقدمتهم (شارل بودلير) «١٨٢١-١٨٦٧» وهو شاعر من طراز فريد اتسع وجدانه الفني لاستيعاب مجموعة من المؤثرات التي تعددت مصادرها و(بول فرلين ١٨٤٤-١٨٩٦) أول ثلاثة يمكن اعتبارهم ليس فقط طليعة الرمزية بل طليعة الشعر الحديث بعامه. كان مثل «شارل

بودلير» برناسيا ولكنها هربا من تكلف البرناسيين ليجدا نفسها في تلك «الغنائية الذاتية» التي تظلل شعرها الرمزي . و«آرثر رامبو» تلك العبقرية المبكرة والروح العاصفة وقد سمى طريقته الشعرية «كيمياء الفعل» وهي محاولة لتملك مافوق الواقع وتحرير الخيال من قيود العقل والعادة عن طريق استغلال القيم الصوتية، وقد اعتمد في بناء القصيدة على اللاوعي وتداعي الصور تداعياً حراً تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان ولا بالمكان .

وعلى يد «استيفان مالارميه ١٨٤٢-١٨٩٨» تبلغ الرمزية ذروة اكتمالها . بل ان بعض الدارسين يعتبرونه المؤسس الحقيقي للمدرسة الرمزية . والشعر عند «مالارميه» تعبير محكم للمجهود العقلي يهدف الى الجمال المحض . وهو جمال لا يتحقق في عالم الواقع اذ ليس هذا الواقع الا رمز لعالم حقيقي غير منظور .

ان الشعر الرمزي ضد الشرح والتسمية والعاطفية المصطنعة والوصف الموضوعي . وهو يحاول أن يلبس الفكرة المطلقة شكلاً محسوساً ، وربما كان في بعض القصائد صورة شعرية وربما كان نظاماً من الصور ، وربما كان في الايقاع الموحى في أو في تركيب الأصوات وأنسجامها ، بل قد تغدو القصيدة كلها رمزا حيث تتأزر الأصوات والصور والايقاعات لتوحي بجو يقرب من جو الموسيقى .

ولكن فترة الصحو لا تدوم طويلا ، سرعان ما انشق هذا الجيل بعضه على بعض ، فاتجه فريق إلى دراسة الأصوات ووقعها دراسة علمية تقوم على التحليل المعلمي ، بينما أعلن «مورياس» ارتداده عن الرمزية بمعناها المذهبي وأسس مدرسة سماها المدرسة الروحانية وبذلك عاد الى الكلاسيكية الحقيقية والأوزان التقليدية . ولم يبق شيء تقريباً من الأحلام الرمزية لا في الجوهر ولا في الشكل .

والملاحظ ان هذه الردة الكلاسيكية لم تكن ردة شكلية تحصر اهتمامها

في العودة الى العروض التقليدية بل كانت كذلك تطويرا للنظرية الرمزية واقترابا بها من واقع الحياة . واذا كانت هذه التطورات في مجملها تلطيفا لحدة المذهب ، فلقد كانت من ناحية أخرى ارهاصا بانتهاره ، فنذ اخريات القرن التاسع عشر وبالذات حين توفي «مالارمييه» ١٨٩٨ بدا وكأن التيار الرمزي يحتضر بوقاة كاهنه الأكبر . ولكن ذلك لم يمنع من استمرار التأثير الرمزي لفترة نالية من الزمن . وهو مانراه بوضوح في نتاج الكاتب المسرحي البلجيكي «موريس ميتلنك» ١٨٦٢ — ١٩٤٩ ، وفي شعر «فرانسيس جام» و«بول كلوديل» و«شارل بيجي» .

إن سر ضعف التيار الرمزي كان يكن كما يراه «باورا» منذ البداية في رفضه لمنطق الواقع وانسحاب رواده من الحياة العامة وإيمانهم القاطع بأن غاية الشعر هو الوصول إلى مثل صفاء «الموسيقى» ساعين إلى وضع هذه العقيدة موضع التطبيق . يضاف إلى ذلك أن ثقة الرمزيين أنفسهم بأصول النظرية كانت تتضاءل كلما تقدم بها الزمن .

ويتعرض الدكتور في الفصل الثاني للوجه الجمالي من نظرية الشعر الرمزي ، فيبين أولاً مفهوم الشعر على ضوء هذه النظرية وموقعه بين الإلهام والصناعة ، معقباً بتحديد فكرة الرمزيين عن الاستقلال الفني والغاية من الشعر ان كانت له عندهم غاية سوى ذاته . ويمكن القول بأن نظرية العلاقات والتراسل كما قررها «بودلير» هي جوهر الفلسفة الرمزية ، وأخرى بها أن تكون رؤيا جديدة للكون قبل أن تكون نظرية في وسائل الأداء الشعري .

ويختتم الفصل الثاني بتحليل للخيال الرمزي في أهم مصادره «الحلم الرمزي» والحلم على مستوى التاريخ الأدبي كان الرومانتيكيون أسبق من الرمزيين الى الاهتمام بالأحلام بوصفها تعبيراً حراً عن نشاط حياتنا اللاواعية التي يشترك الحلم والشعر في الامتياح منها . فالأحلام كالشعر ،

وكل مايوحى به اللاشعور لها، لها قيم تسمو على كل تقدير.

والحلم عند «رامبو» طريق معقد يبدأ بخليط من الأوهام والرؤى السكرى تنبجس من اللاوعي، ثم يحاول الشاعر بعد يقظة أن يستعيد لها صوراً من التذكر ليحوّلها من ثم إلى شكل فني. أما «مالارميه» فالحلم لديه منبع الخيال والطاقة التي تزودنا بروافد جديدة للفن حين تنضب طاقة الحياة اليومية، ذلك أن مادة الفنان ليست مشروطة بتفصيلات وحدود العالم الواقعي. وإذا كان حلم «مالارميه» منبعاً للخيال، فإن قيمته في نظره لا ترجع فقط إلى ما يمدنا به من صور وعلاقات بل تتجاوز ذلك إلى غناه بالإنحاء وقوة تأثيره.

وفي الفصل الثالث يتطرق الدكتور «محمد فتوح أحمد» إلى نظرية الشعر الرمزي. فقد غير الرمزيون وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها، فلم تعد تعبيرية بسيطة، بل أصبحت لغة إيحائية معقدة، وبحكمة في الوقت نفسه، إذ يتطلب الشعر كما يقول «بودلير» مقداراً من التنسيق والتأليف، ومقداراً من الروح الإيحائي أو الغموضي. كذلك تطورت وظيفة الشعر ذاته من نقل المعنى والصور المحددة إلى نقل وقعها النفسي بغية توليد المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع. صحيح أن الشاعر لا يبتدع اللغة ولكنه أيضاً لا يأخذها إطاراً معداً للاستعمال. فاللغات إذا شاخت وعجزت عن التعبير تدفع الشعراء بالضرورة إلى خلق «لغة في اللغة» لينفّس أحاسيسهم البوح باختلاجات الذات وارتعاشات اللاشعور. وهو ما حاوله الرمزيون تحت ضغط الإحساس بضيق اللغة وابتذالها. فالألفاظ قد فقدت التطابق المعهود بينها وبين دلالتها، ولم تعد قادرة على حل ما يربح أن تحمله.

إن إثراء نظرية العلاقات لم يقتصر على ماتشف عنه وحدة عميقة بين جواهر الموجودات على تعدد صيغها وألوانها، بل تعدى ذلك إلى الجانب التطبيقي في نظرية الشعر، فإذا بالعمود والأصوات تتجاوب في مستوى

الصياغة الشعرية مثلما تجاوزت عند «بودلير» على مستوى الواقع الطبيعي .
وإذا بمعطيات الحواس ، تتبادل فتتحول المسموعات إلى الوان ، وتصير
المشمومات انغاماً ، وتصبح المراثيات عاطرة . بل إن المدركات ذاتها ، تغدو
«معنى» مجرداً من ثقل المادة وكثافتها فالعطر فيما يرى «بودلير» سرّ تسفحه
الزهور: «كثير من الزهور تسفح آسفة عطرها الناعم كسر». أما اللون
البنفسجي فليس في نظره إلا «حُباً مكتوماً غامضاً معتقاً» .

وفي الباب الثاني، يكوّن الاستاذ الدكتور خلفية نظرية للرمز والرمزية
في الشعر العربي المعاصر . لقد كان الشعر الغنائي وما يزال قيثارة الانسان
العربي ، واعرق فنونه القولية ومن ثم تحكمت نماذجه الأولى في الصياغة
الشعرية على مرّ الأجيال . إن الحركة الشعرية الجديدة التي انبثت على يد
رائدها الأول «محمود سامي البارودي» كانت في جوهرها احياء للديباجة
العربية ، في أزهى عصورها ، كانت حركة متعاطفة مع الماضي البعيد أكثر
منها ثائرة عليه .

ومن هنا كان تأثيرها في الشعر الحديث . لقد تركت خطى البارودي
على رمال الشعر العربي آثاراً ترسمها من تلاءم من الشعراء . خاصة شوقي
الذي جمع الى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقي .
اننا لاننكر على «شوقي» مكانه البارز في ركب الشعر المعاصر ، وبخاصة
محاولته الرائدة لكتابة المسرحية الشعرية . وقد كان مجرد الالتفات اليها دليلاً
على رغبته المخلصة في التجديد . فاذا راعينا أنّ الرمزية في أخريات القرن
التاسع عشر؛ وهي الفترة التي شهد «شوقي» طرغاً منها في فرنسا ، لم
نستبعد أن يكون شوقي قد سمع عنها أو قرأ خلال رحلته ماتاح له التأثير
بنماذجها تأثيراً جزئياً عابراً .

وإذا كانت بعض الظروف البيئية والنشأة قد حالت بين شوقي وأن يفتح
صورة لكل رياح التجديد العارمة التي هبت عليه خلال اقامته بفرنسا ، فقد

كان من بين شعرائنا من لم تحكمه الظروف مثل خليل مطران (١٨٧٢-١٩٢٩) الذي بدا واضحاً تأثره بالنظرية الرومانتيكية . والحق ان شعر مطران بعد أن تعدى طور التقليد كان محاولة أمينة لتطبيق هذا المنهج في فلسفة الشعر وصياغته ، وكأن الطبيعة عنده كائن حي يتمتع بكافة الخصائص البشرية من خوالج وأحاسيس .. وقد كان لهذا المنهج الجديد في ادراك الشعر وبناء القصيدة أثره فسي كثير من الشعراء الذين عاصروا «مطران» وتعلموا عليه وعلى شعره ، وبخاصة بعض شعراء ابولو ممت تجلت في نتائجهم نزعة رمزية مبكرة، نراها تمشي على استحياء في شعر «خليل شبيب» .

أما جماعة الديوان فقد اسهموا في التمهيد للحركة الرمزية في شعرنا المعاصر. إن حركات التجديد في شعرنا المعاصر وما احتوته من بذور رمزية، انها في مجملها تأثرت بالشفافة الغربية تأثراً عاماً ولم تحاول واحدة منها الانخراط ضمن اطار مذهبي محدد .

اما المهجريون فع ما يبدو في شعرهم من نزعات رومانتيكية ورمزية تأثروا فيها بالشعر الانجليزي على وجه الخصوص فقد ظلوا أيضاً في جملتهم غير مذهبين والنشيجة المنطقية لهذه المقدمة أن أدبنا حتى هذه الفترة لم يعرف الرمزية بمعناها الفني .

ولقد حاول بعض الباحثين دراسة الرمزية في أدبنا العربي القديم ، وانتهوا في هذا الصدد الى نماذج محددة نجد طرفاً منها فيما يدعونه بالرمزية الاسلوبية ويقصدون بها مجازية التعبير والرمزية الموضوعية ، والرمز الصوفي الذي تتجلى فيه قيم روحية وفنية تصله بالرمز المعاصر من جهة وتبعده عنه من جهات ، فالصوفي كالرمزي يعاني حالات وجدانية على درجة التجريد والغموض وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالجمال الالهي الخالد . وطبيعي أن تضيق اللغة بدلالاتها الوصفية المألوفة عند استيعاب دقائق هذه الحالات ، ولذلك لم تَر الصوفية بُدأ من الاستعانة بقاموس الغزل والخمریات في الشعر

العربي، باعتباره اقرب موارد اللغة وادناها من اذواقهم متوسلين به الى تقرير هذه القيم الروحية .

لقد كانت «مجلة المقتطف» التي انشئت في بيروت ١٨٧٦ ثم انتقلت الى مصر في سنتها التاسعة اسبق من غيرها في احتضان النتاج الرمزي، وفيها نشرت عام ١٩٢٨ قصيدة ذات مسحة رمزية من شعر «ادوار فارس» تحت عناوين «الخريف في باريس» كما أن هذه المجلة افسحت صفحاتها لترجمات رمزية . وكانت «مجلة الرسالة» التي اصدرها المرحوم «أحمد حسن الزيات» ١٩٣٣ أكثر نزوعاً الى تبني الدراسات التي تكتب حول هذا المذهب .

كانت بواكير الرمزية في شعرنا المعاصر أثراً غير مباشر لنمو الاحساس بالذات، وبروز الشخصية القومية التي صهرها الكفاح الطويل ضد الاحتلال من ناحية رئيسية في مصر .

اما في لبنان فان الحساسية الطائفية والدينية كان لها الأثر الكبير في ميل الثقافة الغربية، وقد ظهرت الرمزية في علمين أحدهما «صلاح لبكي» الذي رأى ان الشعر في لبنان ليس ديناً للغة عليه . ولعل في قوله هذا مايفسر قلة حساسية شعراء الرمزية في لبنان بالديباجة العربية وثانيها «سعيد عقل» الذي تطرف فرأى في ذلك النزوع اللبناني الى الثقافة الاوروبية خروجاً بالشعر العربي من طور البداوة الى طور حضاري جديد .

ومثلما تحملت «المقتطف» و«الرسالة» بعض عبء الرمزية في مصر كان لمجلتي «المكتشف» و«الأديب» اللبنايتين دورهما في تقديم المذهب الرمزي الى القارئ العربي .

إن الرعيل الجديد من شعرائنا الشباب متأثراً بما خلفته الحرب الثانية من تواصل عميق بين الآداب العالمية استطاع أن يكتشف في الاسطورة قيماً فنية تتجاوز ملاحظاته سابقاً من جعلها تشبيهاً أو اطاراً تتحرك أحداثه وشخصياته

للتدليل على فكرة ما . فالشاعر لا تعنيه الاسطورة إلا بقدر ما يتخذ من موقفها العام رمزاً لموقف عصري يشبه نوعاً من المشابهة ، وهي لا يمكن أن تنهض بهذه الغاية الا اذا اصبحت لبنة عضوية في بناء القصيدة الحي .

غير إن الافراط في استخدام الاسطورة شعرياً واعتبارها مجرد واجهة تعكس عمق ثقافة الشاعر وشمولها ، قد ادى الى مزالق فنية كان شعراؤنا احرياء بالتنبه لها لو حلَّ التأثير الرشيد محل الاحتذاء المطلق كمزج الاسطورة في العمل الشعري دون صلة عضوية تشدها اليه . ومن المزالق ما يتعلق بجوهر التجربة العصرية التي تتحملها الاسطورة ، فنمو النزعة المادية في الحضارة الغربية ، وافتقارها الى نمو مماثل في القيم الروحية ، دفع بعض الشعراء مثل «اليوت وباوند» الى التركيز على الدلالة الرمزية في الاسطورة والايحاء بعقم هذه الحضارة وجفافها .

فاذا كان «اليوت» قد قدّم قصيدته «الأرض اليباب» فليس معنى هذا ان يلتزم شعراؤنا كما فعل بعضهم فعلاً . فقد ضمنوا قصائدهم «سيزيف ، عشثار ، تموز .. الخ» حيث وضعوا كلافات لعرض العضلات الثقافية بدون أن تكون هناك تجربة أصيلة تربط الاسم المذكور بختايا القصيدة .

وقريب من استنباط القيم الرمزية في الاسطورة محاولة الشاعر العربي المعاصر الالتحام بالتراث العالمي ، والاستعداد منه سواء بالاشارة اليه أو الاقتباس منه ، أو استغلال بعض مصطلحاته ونماذجه شريطة أن يتم ذلك جميعه بطريقة رمزية . وقد بدأ فردياً ثم تحولت المحاولات الفردية في التراث الى ظاهرة منهجية واعية ، تأثر فيها شعراؤنا المعاصرون بالأدب الأوروبية ، استغلال الموروث إذ يقول اليوت : «خير اجزاء القصيدة بل وأكثرها تميزاً ، تلك التي تؤكد فيها آثار اسلافه الموتي من الشعراء خلودها في أقوى صورة» .. وقد كان لهذه النظرة وأمثالها صدى عميق في الشعر العربي المعاصر . إذ كشفت للشعراء عن مصادر للرمز كانت غائبة عنهم على الرغم من وجودها

بين أيديهم، ووصلت حاضر الشعر بماضيه. وتوسعت النظرة الى أن شملت التراث بمعناه الواسع، فهذا التراث الديني الذي استمد منه «بدر شاكر السياب» بعض رموزه وبخاصة في قصيدته «مدينة السندباد» واستعماله رموز «لعازر» و«حراء»، «البراق»، و«المسيح»، و«يهوذا». وقد كانت نظرية التراث في مجملها إغناء للرؤيا الشعرية، ووصلأ حياً لحاضر الشاعر بماضيه.

وإذا كان التراث قوة كامنة تربط عمل الشاعر بأعمال أسلافه باعتبار الانسان قيمة ثقافية ونفسية وثيقة الصلة بصور الماضي ونماذجه العليا، فإن حقائق الواقع تفوقه فاعلية وتأثيراً، باعتبار هذه الحقائق أول ما تصادفه حواس الإنسان وبرز العوامل التي يحتك بها احتكاكاً مباشراً.

بقي أن نشير الى ظاهرة غير هينة في بناء الرمز العربي، هي كثرة دوران رموز بعضها على أقدام بعض الشعراء دون كبير اختلاف في المواقف الشعرية التي تستخدم فيها، مع أن الرمز داخل القصيدة كالكانثن العضوي يحيا وينمو ويتحرك، ويستمد قيعته من قدرته على العطاء التلقائي الحر غير المسبق بمواضعة أو بما يشبه المواضعة فإذا كثرت تداوله بالإشارة الى مضمون واحد فقد يعتريه ما يعتري الكائنات الحية من شيخوخة أو موت، فيضيق إبحاؤه بما ينتابه من ابتذال، ويصبح أقرب منه إلى الاثارة النفسية. ص ٣٢٩.

اما عن الصورة الرمزية في الشعر العربي المعاصر فقد الملح الدكتور «محمد فتوح أحمد» ان الفارق بين الرمز والصورة الرمزية ليس في نوعية كل منها بقدر ماهو في درجته من الايحاء والتجريد فكلها يبدأ من الواقع ليتجاوزها إلى ما وراءه. وكلاهما يعتمد على مايلحظ الشاعر من شبه، بين الصورة وماتمثله، والرمز ومايوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكشف الحسيّة يبلغ الرمز درجة عالية من التجريد فيصبح طبيعة مستقلة

لاعلاقة بينها وبين الواقع إلا وحدة الأثر النفسي، وفي ظل هذه الحقيقة قد ترتقي الصورة بذاتية تكوينها ورحابة إيحاءاتها إلى مشارف الرمز وهذا ما اشار اليه « أوستن وارين » و « رينيه ويلك » حين قررا ان الصورة قد تكون مجرد وسيلة مجازية، ولكنها إذا استخدمت عن وعي — بمستوياتها الحقيقي وغير الحقيقي — أو الدلالي والرمزي فانها تصبح رمزا.

ولا ريب أن شعرنا الحديث قد أفاد من هذه الوسيلة الرمزية في تركيب الصورة الشعرية. صحيح ان الشعر العربي في اطواره التاريخية لم يقدم من تلك الوسيلة نموذجاً هنا وآخر هناك، غير أن امثال هذه النماذج كانت من القلة بحيث لم تتعد طور الفلذات انردية فتصبح ظاهرة شعرية حيث ان اصحابها كانوا ينساقون اليها بوحى البديهة وليس عن ادراك فني لأصولها ونتائجها في العمل الشعري ومن هنا كان تأثيرها محدوداً. وهذه الظاهرة لم تتجلى في شعرنا الحديث على غلط واحد بل تعددت اشكالها وتفاوتت في درجاتها من التجريد بتفاوت ثقافات الشعراء ومدى تأثر كل منهم بالأسس العامة للمذهب. فهي بالنسبة لمن حاولها بمن سميناهم بشعراء « رمزية التعبير » جلهم من شعراء ابولو: طريقة ثانوية في الاداء قد ترد في صورة وتغيب في صور عدة جزئية. فتحس الشاعر لم يصل بعد « بترنيمته البيضاء » الى تلك اللغة الشعرية التي تقع في متناول جميع الحواس كما يقول (رامبو). فهي رؤيا جزئية لا تتجاوز الصورة المفردة الى الهيكل الصوري المركب.

وليست الجزئية كل خصائص التراسل الحسي في شعرنا الحديث. فبالاضافة الى ذلك لم تبلغ كثرة نماذجه درجة التصفية أو الامتزاج الكامل، بل وردت على سبيل التشبيه أو المقارنة التي يحتفظ فيها كل عنصر من عناصر الصورة بذاتيته واستقلاله. إلا أنه يمكن القول بأن اثر التراسل الحسي في تشكيل صور الشعر العربي المعاصر تجلى في التعبير الجزئي أكثر مما تجلى

إن شعراءنا قد افادوا من نظرية التراسل فيما يخص التعبير والصورة الجزئية فانهم لم يلتزموا بأصولها في الفلسفة الجمالية للمذهب ، فالتراسل الحسي — في مفهومه المذهبي — ليس الا انعكاسا لمبدأ رمزي أكثر شمولاً ، هو النظر الى الوجود باعتباره وحدة تتنوع مظاهرها واشكالها ، والخيال هو الذي يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية ، هذا على حين قنع شعراؤنا من الفكرة بنتائجها واسرف بعضهم على نفسه وفنه فأثقل القصيدة العربية بأنماط من التراسل الشكلي دون وعي . دقيق بفلسفة النظرية . وبلا اقتناع حقيقي بمضمون ما يقدمه أو حرص على مواءمته للبناء الكلي في القصيدة وقد ادى ذلك الى اسراف مضاد من جانب بعض المحافظين من شعرائنا الذين رفضوا رفضاً مطلقاً مثل هذا التجريد في التعبيرات الشعرية وسخروا منه .

ومن أبرز آثار النظرية الرمزية عنايتها بتحقيق الوضع الموسيقي الأمثل للتعبير الشعري ، سواء باستغلال الإحياءات الصوتية في الألفاظ مفردة ومركبة ، أو بتخطي الأوزان التقليدية لأنها تكره الشاعر على تضخيم عاطفته أو اضعافها بغية مطابقة هذه الأنماط الموسيقية الثابتة ، وعلى أيدي الرمزيين لم يعد الشعر يحاول منافسة الفنون التشكيلية كما كان الحال في زمن الشعر الجبرناسي ، بل أصبح ينافس الموسيقى . كما لم يعد الشاعر نفسه معنياً بالتعبير عن المظاهر الرائعة أو الشكلية للحقيقة الخارجية ، بل العثور على النغمة الموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه .

وموسيقى الشعر بهذا المعنى لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت إلى آخر ، بل يتعدى ذلك إلى وقع الأصوات وماتوحيه بذاتها أو بترددتها على نحو معين فالموسيقى خارجية وداخلية ، وإذا كان العروض يحكم الأولى ، فإن الثانية تحكمها قيم صوتية باطنية ارحب من الوزن والنظم المجردين . فليس الوزن كما تقول « الزبايث

دور» الا عنصراً واحداً من عناصر الجرس، ولا يمثل النظام الوزني في نفسه الا الاطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بارتسامه له أن ينمي الحركة الشعرية، وتنصب العرف الماثور زخرفة من المؤثرات الصوتية المتكررة التي تمتع الاذن، ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار هذه المؤثرات في رتابة دائمة فان النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثير الضجر والملل.

ويضيف الدكتور في نهاية بحثه صفحة ٤٢٧ «وليس ثمة مانضيفه بعد هذه الرحلة الطويلة في قلب الشعر الرمزي سوى تأكيد تلك الحقيقة التي حرص البحث على ابرازها أكثر من مرة وهي أن الرمزية في شعرنا المعاصر لم تبلغ من المذهبية مابلغته النظرية الأم، وهي حقيقة تملها طبيعة العصر، اذ لم يعد هناك مذهب أدبي يحظى باتفاق معظم الكتاب، وحلت حرية التعبير محل القيود المدرسية المذهبية».

ويقول «لاتسون» في تاريخ الأدب الفرنسي «اما ان هذه الحرية هي الفوضى فذلك شيء، ممكن، لكن الفوضى، هنا لا تنطوي على خطورة، فالفوضى في الأدب لا تدل على شيء آخر سوى أن المواهب تزدهر بحرية وان كل أديب يخلق العمل الفني الذي يحلو له ويضع فيه ما يريد».

واذا كانت ثمة صورة يمكن أن نتخيلها لمستقبل الشعر العربي فيما يخص صلتها بالرمزية فهي وجوب التفرقة بين ماهو عام من الأصول الفنية لهذا المذهب وماهو خاص بطبيعة الفكر والوجدان الأوربي، ففي كل مذهب أدبي جانبان: جانب فني يتعلق بوسائل الأداء، وجانب فكري ووجداني يعكس ذات الفنان وهموم بيئته وقومه، وإذا كان الجانب الأخير خاصاً بشخصيات الادباء وازمانهم ومناخاتهم الثقافية والاجتماعية، فان الجانب الأول حصاد أدبي عام يمكن فيه أن تستعار الأصول والخصائص الفنية وتستخدم في الصياغة لتشكيل مضمون جديد ينتزعه الفنان من نفسه

ومجتمعه، لايعتبر الاخذ بها تنازلاً عن الشخصية الفردية أو القومية؛ وبذا نتخلص من قبضة الخضوع العشوائي للمذاهب الغريبة فكراً وتطبيقاً. فلنفد من وسائل الفن الرمزي شريطة ألا تظنى هذه الوسائل وأن نتوجه الى الايحاء بقضايانا النبيلة، قضية الذات العربية بل خصوصيتها وتاريخها ووجودها ص ٤٢٨ .

إن هذه الدراسة التي قدمها لنا الدكتور «محمد فتوح أحمد» عن الرمز والرمزية في الشعر المعاصر إنما هي جهد مشكور، وبحث متعمق لاستطيع هذه الصفحات القليلة أن تعطيه حقه من الشرح والتعليق الصحيحين تاركاً لأخي القارئ فرصة الاستمتاع بقراءة هذا الكتاب الرائع . وما فعلته أنا إنما هو رسم علامة على الطريق .



الرجل والفئران

قصة
محمد
الراوي

توقفنا أمام بوابة القبور، رأيت بعض الرجال في انتظارنا .
وصلنا ظهراً، كانت الشمس فوق رؤوسنا، انكشت الظلال واختفت تحت أرجلنا. قبل أن يسحبوا الجثة من جوف عربة الاسعاف اكتشفوا ان حارس القبور وغلمايه قد فتحوا مقبرة ليست هي المقصودة. تشاجر معه أهل الميت. قال لهم بأن أي حفرة ستطوي الجثة والسلام. صمم الآخرون على اعادة فتح مقبرة الاسرة لانهم لم يقطعوا كل هذه المسافة من أجل أية حفرة.
هربت من الشمس ودخلت حوش

لم تقف عربة الاسعاف كثيراً عند نقطة التفتيش. القي الجندي المسؤول عن الحراسة نظرة على السائق ونظرة أخرى في جوف العربة عن عاقبتها الصغيرة ثم أشار لها بالتحرك. كنت معهم في السيارة الأخرى، وكنا نحفظ بمسافة معينة بيننا وبين عربة الاسعاف.

عندما دخلنا المدينة صمتنا وأخذنا ننظر من النوافذ، لم نجد أحداً يسير في الشارع الرئيسي للمدينة، كان هناك جندي ورجل بجلباب يقفان أمام دكان صغير يتطلعان إلى السيارتين.

الصباح فوق رأسي .

مجموعة من المباني ذات الطابق الواحد، متلاصقة، مغلقة الأبواب، على بعد منها انفرد مبنى آخر وجدت اسفل جداره مصطبة مرتفعة تظللها تعريشة من سعف النخيل والخيش، اسرعت نحوها وجلست فوق المصطبة .

كنت أراهم من مكاني، التف بعضهم حول عربة الاسعاف، وبعضهم دخل الى حوش المقبرة يتابعون عملية الحفر، وتسلك عدد منهم داخل السيارة الأخرى . ورأيت من مكاني الغمار وهو يحجم فوق المقبرة، ويتصاعد أكثر كلما اشتد الحفر . وصلتني أصواتهم، كنت اسمع بعض كلماتهم بينما تسقط الكلمات الأخرى في فراغ المسافة التي تفصلني عنهم .

فكرت أن اذهب الى المدينة في جولة سريعة قبل أن ينتهوا من دفن الجثة . كنت أريد أن أرى بيتنا بعد أن تهدم وبعنا أخشابه . ابي قال انني لن أرى شيئا سوى الأنقاض، لقد أخذوا كل شيء ما عدا الطوب والتراب . كنت أود أن أرى كيف

المقبرة . كان الحوش رطبا . جدرانه عالية وسقفه من الخشب . رأيت مخلفات الفرثان تغطي الأرض وتخفي لون التراب، ومخلفات الابراص ملتصقة بجدران الحوش . بدأت المعاول تحفر في الأرض، خرجت من المقبرة، سمعته من الداخل وهم يتشاجرون ثم صوت الحفريعود من جديد، وتصاعد غبار كثيف .

الجثة مازالت ممددة فوق النقالة داخل عربة الاسعاف، وبدأ انتفاخ البطن واضحا . سمعت بكاء ونشيجا . قال أحدهم بصوت مرتفع (وحده) وارتفع صوت مجموعة من المقرئين يتلون الآيات . ابتعدت عنهم وتمتماتهم ثملا سمعي .

كانت المدينة تبدو على مدى النظر كتلة واحدة قائمة لاتعكس اشعة الشمس . وكانت بعض خرائبها تبدو من بعيد كقبور مرتفعة ضخمة، وبيوتها القليلة المتناثرة بالقرب من القبور، اندمجت معها وتخللتها حتى اني لم استطع التمييز بينها . هناك أخذت ابحث عن الظل وقد وضعت جريدة

ورائي .

وقفت في حوش خارجي له
نصف سقف من سعف النخيل
والخرق القديمة، وبجوار الحائط صبرة
كبيرة. دخلت من باب آخر إلى
حجرة داخلية، كان في ركن منها
موقد مشعل فوقه اناء كبير مغطى .

ابتسم الرجل، ظهرت أسنانه
عريضة طويلة، اهتز القرنان فوق
رأسه، دعاني للجلوس فوق كنبه
خشبية فرش فوقها مفرشا من الملابس
القديمة الممزقة .

أهل البلد لا يفارقونها ابدا .. حتى
بعد ..

كانت للحجرة نافذة مغلقة، تلك
التي كنت أجلس تحتها في الخارج،
وباب آخر. فكرت لماذا لم اسمع
صوت الموقد من الخارج، كان ينفث
لهبه بشدة مصدراً صوتاً مزعجاً والبخار
يدفع الغطاء ويجعله يهتز.

— يعودون اليها دائما .. لا يمر يوم دون
أن اراهم من هنا .. انت شرفت .

مسمار معلق على ارتفاع كبير
يتدلى منه جلباب قديم، على الارض

أصبح ذلك البيت الذي عشت فيه
كل تلك السنين . لعلمهم يتفقون بعد
الدفن على زيارة سريعة للمدينة .

تقلص الظل ولسعست الشمس
ساقى فالتصقت أكثر بالحائط، فكرت
أن افتح النافذة التي فوقى واقفز إلى
الداخل، فحجرات واحواش المقابر
رطبة . درت حول المبنى، لاحظت أن
بابه مكون من قطع صغيرة من
الاخشاب يضمها عمودان متصاليان .

فتح الباب واطل منه وجه رجل
له رأس طويل كرأس الحصان،
يرتدي طاقية لها قرنان يهزان كلما
حرك رأسه. نظرت كل منا للأخرى،

التفت ناحية المقبرة، رأيت الآخرين ..
— الدوام لله .. تفضل ادخل .

— كنت استظل فوق مصطبك .
فتح الباب عن آخره، خرج، كان
يرتدي سروالا وسترة من قطعة واحدة
لونها ازرق قاتم — الحرارة في الداخل
خفيفة .

مددت عنقي . من وراء كتفه ،
سمعت صوتاً صادراً من الداخل،
افسح الطريق، دخلت وأغلق الباب

براد شاي أسود وبضع أكواب وملب
من الصفيح وفأس.

اتجه ناحية الموقد ورفع غطاء الاناء
ثم وضعه مرة أخرى. رأيت من خلال
البخار الكثيف اجساما بيضاء
ورمادية، تكشف البخار على بشرة
وجوه السمراء وأخذ يرمش بعينه وقد
انتمت قطرات الماء على رموشه.

كانت الأرض مرشوشة بالماء،
رطبة، وثمة نسمة خفيفة تلف في
فراغ الحجرة، شعرت بها على ساقي،
تسلل من فتحة سروالي إلى الداخل،
نظرت ناحية الباب المغلق.
— مقبرتنا .. انهار البيت فجئنا إلى
هنا.

أشار ناحية الكنية التي أجلس
عليها فأيقنت ان مصطبة المقبرة تحتها.
— مارأيك .. بعد التعديلات؟
تركني واتجه مرة أخرى ناحية
الموقد، قرفص على الأرض وأخذ
يكبس الموقد.
— سوف تتغدى معي.
— وحدك؟
تدلى فكه، مد يده وغير من وضع

الطاقة فوق رأسه.

— أصيب البيت في الاشتباكات
الأخيرة، كانوا فيه، دفنهم هنا
وبقيت معهم .. وأنت ابن
مقبرتك؟؟

— اسرتي هاجرت.

سمعت حركة وراء الباب المغلق
— هل معك أحد؟

— الدجاج في الحوش الخلفي ..

التفت ناحية الباب المغلق متصنتا
وقد أخرج طرف اذنه العلوي من تحت
الطاقة.

— انها تصدر هذه الاصوات عندما
تراها خارجة من جحورها.

hpt://archivebeta.Sakhril.com

— كانت تختفي طول النهار في
جحورها، في هذه الأيام تخرج بالنهار،
تظل برؤوسها تتشمم الجو .. ثم ..

سمعنا صراخاً وحركة غير عادية
مصحوبة بنداات ..
— سيدفونه في المقبرة.

— ماذا كانوا يفعلون طوال الوقت؟
لا بد انهم عثروا على اعداد كبيرة منها
اثناء الحفر انها موجودة في كل مكان

برؤوسها إلى جحور الفئران، لا بد أنها
رأتها تطل برؤوسها من تلك الفتحات
المستديرة. أنهم يلعبون بالليل والنهار،
ففي أي وقت تخرج الفئران من
جحورها وتبدأ اللعبة وتنتهي بجثث
الدجاج والدم والريش المتطاير.

اتسعت حدقتاه وقد امسكني من
كتفي. كنا قد اعطينا ظهرنا للحجرة
وأخذنا نتابع رؤية الدجاج من خلال
الباب. سمعت صوتا لمركات وهي
تدور، تلفت خلفي لكنه بحركة من
يده جعلني اتجه ناحية الحوش، كان
الموقد مازال ينفث لهب تحت الاناء
والسياران تستديران استعداداً للعودة.

— أنها تراك، وإذا كنت خلف الباب
فهي تشعر بك، تعرف أنك ترقبها،
لكنها لم تعد تخاف وتفضل ماتريد. من
قبل كانت تخشاني، وكانت اعدادها
قليلة. اثنان، ثلاثة يجتازون عرض
الحوش بسرعة وأحياناً كانوا يختفون
أياماً طويلة.

قطع حديثه، لاح لنا رأس مدبب
رمادي، ذو شوارب طويلة، وعيون
مستديرة. تطلع نحونا ثم التفت إلى

تحت الارض، انها تحتك الآن. عندما
رأني اقوم من مكاني توجه ناحية
الباب.

— لن تذهب لا بد أن ترى..
كان يقف قريباً مني وقرناه
تهتزان من فوق رأسه.

— مرة أخرى ...
— الآن سترها ..

كنت اسمع اصوات المقرئين وهم
يرتلون التراتيل الأخيرة التي تصاحب
دخول الجثة إلى جوف المقبرة.

— ارجوك .. دعني اذهب ..
— انتظر قليلاً .. سترها.

توجه ناحية الباب المغلق، فتحه
فظهر الحوش الداخلي، مساحة مربعة
من الارض يحيطها سور حجري من
جانب، وجدار مقبرة من الجانب
المقابل، امتدت النباتات المتسلقة من
المقبرة الاخرى وزحفت على الجبال
التي مدها بعناية فوق الحوش بدلاً من
السقف. رأيت الدجاجات في زاوية
الحوش البعيدة، كانت تتجه بانظارها
إلى الناحية الأخرى.

— هاهي الدجاجات، انها تتجه

الدجاج .

اقترب من دجاجة محاولاً أن يقبض
على رقبته بأسنانه الصغيرة، فردت
الدجاجة جناحها وقفزت إلى أعلى،
تراجع الفأر وعندما هبطت الدجاجة
انشب أسنانه في عنقها وأخذ
يتجاذبان الشد .

حاولت النزول الى الحوش وقبل
أن أضغ قدمي على أول الدرج
أمسكني من ذراعي وسحبني إلى
الخلف . حلق في وجهي ، كان فـه
مفتوحاً كاشفاً عن أسنانه الطويلة
العريضة وقد استقرت قرناه فوق رأسه
وتدلت أذناه من خلف صدغيه .

— سيقتلها .. انقذها .

— دعه يقتلها .. انها لك .

— تغلب الفأر على مقاومة الدجاجة ،
كان قد جذب عنقها الى الارض
متحركاً ببطء ناحية جسدها ليمتطيه .

— انتظر .. ان الفأر يرمقك وهو
يحاول أن يركب فوق الدجاجة ، قد
ينزلق مرة أو مرتين ، لكنه سيتمكن
منها في النهار ، وينشب أنيابه في
العنق ويمتص دمه ، فترقد الدجاجة
مستسلمة وهي تقرر قرقرة الموت .

خرج فأر كبير من جحره ، جرى
حتى منتصف الحوش ثم رجع
واختفى . كان ذيله طويلاً وحيماً
دلف الى جحره بقي ذيله برهة خارج
الفتحة ثم اختفى تدريجياً .

لا تتعجل ، سوف تشاهد الفئران
وهي تهاجم الدجاج . من قبل كانت
تخرج من جحورها وتهاجم الدجاج
ليلاً . أكثر من فأر يهاجمون دجاجة
واحدة . الآن تأتي نهاراً ، تخرج من
جوف الأرض ، كما ترى الآن ،
جماعات كبيرة تواجه الدجاج وتصطدم
به يتفرد كل فأر بواحدة ويدور صراع
كبير هنا في هذا الحوش . انتظر .

ظهر أكثر من فأر ، أحجام كبيرة ،
ذيول طويلة معقدة ، رؤوسها كرؤوس
القطط .

— الفئران اليوم قليلة ، يبدو أنها ذهبت
إلى هناك .

تجمعت الدجاجات في ركن
الحوش ، وتلاصقت مصدرة أصوات
الخوف والفرح وقد ارتعشت اجنحتها .
تقدم فأر كبير ، دار حول تجمعهم ،

الغبار، يملأ المكان ثم يهدأ كل شيء
وتنسحب الفران الى جحورها ببطون
مكتنظة بالدم الدافئ، وتنكش
الدجاجات الباقية في ركن من
الاركان متطلعة إلى الجثث وسط
الحوش معقورة من رقاها والدم المتبقي
يتساقط على التراب.

سمعت العربتين تبتعدان وهدير
محركاتها يتلاشى، اطبق صمت
كثيف، خرجت بعض الفران،
كانت تدور في الحوش، تقترب من
الدجاج، تحسك به وتناوشه، ثم تعود
الى جحورها، والدجاجة المصابة ملقاة
في الحوش منكسة رأسها فوق الأرض
ومازالت رعدة خفيفة تسري في
جسدها وريشها.

ظهر فأران آخران اخذا يدوران
حول الفأر والدجاجة. كانت الدجاجة
قد رقدت على الأرض، تمكن منها
الفأر وتوقفت القرقرة واغمضت عينها.
ارتعش ذيل الفأر.

— انه يرتعش من النشوة. اذا مارأيت
ذيل الفأر يرتفع متصليا مرتعشا فاعلم
ان انيا به عثرت على مجرى الدم
وانغرس فيه.

— قضى عليها ..

— من قبل كنت اضربهم بالمصا
والحجارة، اجزى وراهم، اني
اشاهدهم من هنا، الفران اليوم
قليلة، بالتأكيد انها ذهبت إلى المقبرة
الجديدة، انك لم ترها معا حيث يمتلىء
هذا الحوش بالدم والريش والعراك،
ينشبون مغالبهم في الارض ويصاعد

نحو مشتق جديد

دكتور صلاح محمد الراوي

مدرس النحو والصرف والعروض

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakini.com>

اللغة كائن حي (١)، تمر في حياتها بسلسلة من التطورات، كتلك التي تمر بها حياة كل الكائنات الأخرى؛ كل طور من أطوار حياتها يشكل حلقة في هذه السلسلة؛ فإذا بلغت هذه السلسلة مداها، ولم تعد في حاجة إلى حلقات أخرى، حيث يكون ذلك الكائن قد قضى أربه من الحياة؛ خرج منها، وانقطعت صلته بها، وحكم عليه بالموت والفناء.

وحياة اللغة مرتبطة بحياة المجتمع الذي تعيش فيه؛ فبقدر تطور المجتمع الذي يستخدم اللغة كوسيلة للتخاطب والتفاهم، يكون تطور اللغة، فإن كان تطور المجتمع سريعاً مطرداً، تبعه تطور اللغة في سرعته واطراده؛ وإن كان تطوره بطيئاً متراخياً، انعكس ذلك البطء والتراخي على تطور اللغة التي يستخدمها (٢).

ونظرا لأن المجتمع العالمي أخذ في التطور على وجه من السرعة، يجعل المجتمعات النامية التي تعرف بالعالم الثالث، والذي يشكل العرب حلقة من حلقاته، تحاول جاهدة لاهثة أن تلتحق بهذا التطور العالمي، وتحاول أن تأخذ نفسها بأسبابه؛ نرى اللغة العربية تنشط جاهدة هي الأخرى، مساندة لمجتمعاتها حتى تبلغ مأربها، وتحقق هدفها، وألا تقف حجر عثرة في سبيل نموها وتطورها؛ فتراها لا تفتأ تخرج علينا كل يوم بألفاظ جديدة، وصيغ مستحدثة، ومشتقات قد تبدو للمحدثين غريبة، وذلك عن طريق الاشتقاق، أو التوليد، أو النحت، أو التعريب، وكأنني بها أسمعها تقول على لسان شاعر النيل حافظ إبراهيم، رحمه الله: (٣)

وسعت كتاب الله لفظا وغاية وما ضقت عن أي به وعظمت
فكيف أضيق الآن عن وصف آلة وتنسيق أسماء مختصرعات؟

وإذا كان هذا هورد اللغة العربية على من يهتمونها بالقصور عن مسايرة الحضارة، والأخذ بأسباب التطور في العلوم والفنون؛ فلا يليق بأصحابها والناطقين بها أن يتقوقعوا على أنفسهم، ويتشغلوا عن لغتهم بغيرها من العلوم الأخرى التي لا تمثل حجر الزاوية في حياتهم كما هو شأن لغتهم القومية.

فقدima اشتق علماء اللغة من بعض المصادر أو أفعالها — على ما بين البصريين والكوفيين من خلاف في هذا الصدد (٤) — أسماء معينة، للدلالة على الصفة والمتصف بها، وحصرها في خمسة أنواع، أطلقوا عليها اسم «المشتقات الخمسة» على اعتبار أنها مشتقة من غيرها، كما أطلقوا عليها اسم «الصفات الخمس» باعتبار أنها تدل على الصفة والمتصف بها، وهي: اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة، والصفة المشبهة، واسم التفضيل؛ كل صفة منها تنصرف إلى جهة محددة في دلالتها، ومنها ما يدل على ملازمة الصفة للمتصف بها على وجه الثبوت والدوام كالصفة المشبهة، ومنها ما يدل على ملازمتها له على وجه التغير والحدوث كاسم الفاعل وأمثلة المبالغة، كما نص العلماء على أن من هذه الصفات مالا يصاغ إلا من الفعل الثلاثي اللازم دون غيره كالصفة المشبهة، ومنها ما يصاغ من الفعل

دون النظر إلى عدد حروفه ، أو تعديده ولزومه ، إلى غير ذلك من الشروط المعروفة .
ولكن بإمعان النظر في ألفاظ لغتنا العربية ، نجد أن هناك من الألفاظ ما تجري به الألسنة صباح مساء ، ويطرد استخدامه في حياتنا اليومية ، وقد أدرج تحت صفة من هذه الصفات الخمس ، دون أن تنطبق عليه جميع شروطها ، فثلا لفظة (كاتب) فيما تدل عليه من أن المتصف بها يتخذ من الكتابة حرفة له ، يؤجر عليها ، ويكتسب منها قوته وقوت من يعول ، ألا تعتبر هذه صفة ملازمة له على جهة الثبوت والدوام لا يدعها إلى غيرها من الحرف حيث لا يحسن سواها ؟! ، ولكنا نرى الصرفيين القدامى قد أدرجوها تحت ما يسمى باسم الفاعل الذي يدل على ملازمة الصفة لصاحبها على جهة التجدد والحدوث ؛ وكذلك كل من لفظتي (نجار) و (طبيب) التي تدل كل منها على أن المتصف بها يلزمها ، ويتخذ منها حرفة له دون غيرها يتكسب بها ، حيث لا يحترف غيرها لأنه لا يحسن سواها ، نجد قدامى الصرفيين قد أدرجوها تحت أمثلة المبالغة التي تدل هي أيضا على ملازمة الصفة للمتصف بها على جهة التجدد والحدوث .

والحرفة كما قال الجوهري في صحاحه ، والنحشري في أساس البلاغة : الصناعة والصناعة . وفلان حرفته الوزاراة ، وهو يحترف بكذا ، وهو يحرف لعياله ، بمعنى ما يحترفه الشخص أي ما يتخذ حرفة وصناعة له ، يؤجر عليها ، ويتكسب بها ؛ ومنها المحترف أو الصانع الذي يزاول عملا معينا يتقاضى عليه أجراً (٥) . وقال ابن فارس في المقاييس : فلان يحرف لعياله أي يكسب (٦) .

وقد أقر مجمع اللغة العربية القاهري في الاجتماع السادس والعشرين من دور انعقاده الأول صوغ (فَعَّال) للصانع ، حيث جاء بقراره ما نصه :
« يصاغ (فَعَّال) قياسا للدلالة على الاحتراف أو ملازمة الشيء . فإذا خيف لبس بين صانع الشيء وملازمته ، كانت صيغة (فَعَّال) للصانع ، وكان النسب بالياء لغيره ، فيقال (زجاج) لصانع الزجاج ، و (زجاجي) لبائعه » (٧) .

ولا أدري لِمَ قصر المجمع الموقر الدلالة على الصانع أو المحترف على صيغة (فَعَّال) دون غيرها ، ولدينا العديد من الصيغ الأخرى التي تدل على ما تدل عليه

(فقال) ؟ .. لأن مَنْ عرض لصيغة (فَعَّال) لم يعرض لغيرها ، فأخذ المجمع بما عرض دون استقصاء أو استقراء ؟! .. أم لأن تتبع بقية الصيغ مما يدل على الصانع أو المحترف — لكثرتها — يجعلها مطردة بحيث يحدث تصدعا فيما استقرت عليه قواعد اللغة التي ننظر إليها جميعا بكل احترام وتقدير ؟!

حتى ولو كانت الثانية ، فهل نحجر على لغتنا العربية التي هي مظهر تقدمنا وحضارتنا ، وخصوصا فيما خلف لنا أوائلنا ، دون العمل على تطويرها وتقدمها ؟! ليس لنا أن :

نبنني كما كانت أوائلنا نبنني ونفعل مثل ما فعلوا ؟! (٨)
فنعمل عقولنا ، ونقدح أفكارنا ، ونخرج من كنوز لغتنا ما يجعلها سبابة إلى الأخذ بأسباب التطور والتحضر .

وعملنا بما ندعو إليه ، ونأخذ أنفسنا به ، نرى أن في لغتنا العربية الكثير من الصيغ التي تستقر من الفعل المتعدي خاصة دون اللازم ، فيما يدل على الصانع أو المحترف ، وأن منها ما يصاغ من الفعل الثلاثي على صيغة (فاعل) نحو :

ساع وفعله سعى	فاض وفعله قضى
قارء وفعله قرأ (للقرآن)	كاتب وفعله كتب
بائع وفعله باع	ساحر وفعله سحر
خادم وفعله خدم	باحث وفعله بحث
حار وفعله حوى	حارس وفعله حرس
ناشر وفعله نشر (للكتب)	تاجر وفعله تجر
قاص وفعله قص (للأثر)	ناظر وفعله نظر

كما يأتي من الثلاثي أيضا على صيغة (فَعَّال) نحو :

حداد وفعله حد	نجار وفعله تجر
فلاح وفعله فلح	بواب وفعله بوب
قصاص وفعله قص (بمعنى تأليف القصص)	رفاء وفعله رفا
كناس وفعله كس	طباخ وفعله طبخ

سقاء وفعله سقى	جزار وفعله جزر
صراف وفعله صرف	خباز وفعله خبز
عجان وفعله عجن	حراث وفعله حرت

و يصاغ أيضاً اسم المحترف أو الصانع من الفعل الرباعي المتعدي دون اللزوم على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره ، نحو:

معلم وفعله علّم	مدرّس وفعله درّس
مؤدّب وفعله أدب	منظم وفعله نظم (للجيش)
مؤذن وفعله أذن	موزع وفعله وزع (للمصحف وغيره)
مصمم وفعله صمم	مخطط وفعله خطط (لرسم الخطط)
مدرّب وفعله درب	ممرض وفعله مرض
مهندس وفعله هندس	مدير وفعله ادار (لتنصيف الأمور)
مطرب وفعله أطرب	مغن وفعله غنى

وقد يصاغ اسم المحترف أو الصانع من الفعل الثلاثي المتعدي ، والرباعي المتعدي ايضاً على صيغة (فعليل) ، فن الثلاثي نحو:

طبيب وفعله طب	بكسر الباء الأولى، بمعنى صار طبيباً (٩).
حكيم وفعله حكم	بفتح الحاء وضم الكاف بمعنى العالم وصاحب الحكمة (١٠).
أديب وفعله أدب	بفتح الهزة وضم الدال بمعنى صار أديباً (١١).
وكيل وفعله وكل	بثلاث فتحات، وهو يتعدى بحرف الجر يقال: وكله بكذا (١٢).
خفير وفعله خفر	
رئيس وفعله رأس	

و يصاغ من الرباعي نحو:

رقب وفعله راقب	سفر وفعله سافر
----------------	----------------

ولكن بملاحظة الصفات التي تأتي على وزن (فعليل) سواء من الثلاثي أو من الرباعي نجدها كلها تدل على الحرف الإنسانية غالباً، حيث الطبيب يعالج أمراض الناس الجسمية والنفسية: والحكيم يعالج

مشكلات الناس عن طريق مدهم بالحكم والنصائح التي تكفل لهم حلها والقضاء عليها ؛ والأديب يكتب للناس عن تجاربه وخبراته ويرسم لهم المنهج الذي يكفل لهم حياة مستقرة هائلة ؛ والوكيل هو الذي يعهد اليه الناس بمصالحهم وأمورهم ليصرفها لهم على الوجه الذي يرغبون فيه ؛ والخفير يحرس أرواح الناس وأمواهم وأعراضهم ليعيشوا في أمن وسلام ؛ والرئيس يقوم على حراسة القيم والأخلاقيات والعلاقات بين الأفراد المرؤوسين له ؛ والرقيب يراقب تصرفات الأفراد فيما يقومون به من أعمال حرصا على سلامة العمل وأمن الوطن والمواطنين ؛ والسفير يقوم بالسفارة بين الدول ليعمل على تحسين العلاقات بينها ليشيع الأمن ويعم الأمان .

كما يأتي اسم المحترف أو الصانع — على قلة — من الفعل السداسي المتعدي على وزن مضارعه مع ابدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وكسر ما قبل آخره، بشرط أن يضاف إلى ما يحدد نوع الحرفة أو الصنعة تحديدا دقيقا مانعاً، حيث بدون ذلك التحديد يكون اسم المحترف شائعا غير مخصص، صالحا لأن يراد به حرف كثيرة، شأنه في ذلك شأن الاسم المبهم في شدة افتقاره إلى التمييز بعده، ومثاله :

مستخرج وفعله استخرج (للبترول أو الحديد أو النحاس أو الفحم أو الذهب .. الخ).

مستثمر وفعله استثمر (للمال أو العلم أو الصحة .. الخ).

مستقص وفعله استقصى (للأخبار أو الحقائق أو الآراء .. الخ).

مستقرى وفعله استقرأ (للتجارب أو النتائج أو الظواهر .. الخ).

إذ لابد أن يضاف (مستخرج) إلى ما يقوم باستخراجه، فنقول مثلا : مستخرج البترول . ويضاف (مستثمر) الى ما يقوم باستثماره، فنقول : مستثمر المال مثلا . ويضاف (مستقص) الى ما يقوم باستقصائه، فنقول : مستقصي الحقائق . ويضاف (مستقرى) إلى ما يقوم باستقرائه، فنقول : مستقرئ نتائج التجارب .

ضوابط اسم المحترف أو الصانع :

نضع ههنا ضابطين لاسم المحترف أو الصانع يحددانه تحديداً قاطعاً، ويمنعانه من أن يلتبس بغيره من المشتقات .

١ — قد يعترض على ما تقدم، زعماً بأن ذلك من قبيل تحصيل الحاصل، إذ ربما توهم البعض أن كل ما خصصناه من صيغ لاسم المحترف أو الصانع، سواء كان على صيغة (فاعل) أو صيغة (فعل) أو على وزن مضارعه مع ابدال حرف المضارعة ميماً مضمومة وكسر ما قبل آخره، إنما هي صيغ لاسم الفاعل أو للمبالغة .

ولكن يجب ألا ننسى أن الصرفيين قد اشترطوا في اسم الفاعل والمبالغة أن يدل كل منها على ملازمة الصفة للمتصف بها على وجه التجدد والحدوث، بمعنى أن الصفة لا تلازم المتصف بها أبداً، إذ ربما تنحسر عنه في وقت ما، أو يتجدد منها حيناً؛ أما اسم المحترف فيشترط فيه أن يدل على ملازمة الصفة للمتصف بها على وجه الثبوت والدوام؛ فشلا لو جئنا باسم فاعل مثل (كاتب) على النحو الذي وضعه الصرفيون للدلالة عليه من ملازمة الصفة لصاحبها على جهة التجدد والحدوث، لفهم من ذلك أن المتصف بالكتابة، لا يلزمها أبداً، وإنما يقوم بها في أوقات دون أخرى، إذ يتركها إلى غيرها، أو أنه لا يتخذها حرفة وصناعة له . أما إذا أتينا بنفس الكلمة — كاتب — كاسم للمحترف، الذي يشترط فيه أن يدل على ملازمة الصفة لصاحبها على جهة الثبوت والدوام، لفهم من ذلك أن المتصف بالكتابة يلزمها أبداً، ويتخذها حرفة وصناعة دون سواها، يؤثر عليها، ويتكسب بها، وكذلك الحال مع صيغ المبالغة كصيغة (نجار) مثلاً .

٢ — وقد يعترض على ما قدمناه أيضاً، فيقال : لو سلمنا بأن ما اشترط من مجيء اسم المحترف على وجه الثبوت والدوام، مخرج لاسم الفاعل وأمثلة المبالغة، فإنه يكون من قبيل الصفة المشبهة التي اشترط الصرفيون

فها أن تدل على ملازمة الصفة لصاحبها على جهة الثبوت والدوام أيضاً .
ولكن يجب ألا ننسى أيضاً أن الصفة المشبهة قد اشترط فيها الصرفيون
ألا تصاغ إلا من الفعل الثلاثي اللازم، بمعنى أنها لا تجوز صياغتها من
الفعل المتعدي ولا مما زاد على ثلاثة أحرف ؛ أما اسم المحترف فإنه لا
يصاغ إلا من الفعل المتعدي دون اللازم، كما يصاغ من الثلاثي وغير
الثلاثي .

مما تقدم، نرى أنه من الممكن أن نصوغ مشتقاً جديداً يضيف دلالة
خاصة على مسماه، خلافاً لما تدل عليه المشتقات الأخرى .

ونظراً لاتساع مجال الحرف والصناعات من حولنا، نتيجة للتطور العالمي
والتقدم الدولي في مجالي العلوم والفنون .

وحيث أن اللغة العربية من أكثر لغات العالم مرونة، وأوفرها غنى
وثراء، بما تحويه من وسائل لاشتقاق الألفاظ، وتوليد الكلمات في دقة
تعبير، وحسن أداء .

نرى أن الحاجة أصبحت ماسة، والظروف تلح علينا، أن نخصص
مشتقاً جديداً يطلق على الشخص الذي يزاول عملاً، ويتخذ حرفة
وصناعة يرتزق منها ويكسب عن طريقها قوته اليومي، وليطلق عليه (اسم
المحترف أو الصانع) وإن كنا نرى أن (اسم المحترف) أكثر دلالة، وأدق
تخصيصاً من أخيه ؛ وليكن على النحو التالي :

اسم المحترف

تعريفه :

اسم يشتق من مصدر الفعل المتعدي، للدلالة على من وقع منه الفعل
أو قام به، فيما يدل على الحرفة أو الصنعة، على جهة الثبوت والدوام .

صوغه :

يصاغ اسم المحترف على النحو التالي :

(أ) من الفعل الثلاثي :

- ١ — على وزن (فاعل) مثل : كاتب، وحارس .
- ٢ — على وزن (فعلال) مثل : نجار، حداد، سقاء .

(ب) من الفعل الرباعي :

على وزن مضارعه مع ابدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل آخره، مثل : معلم، مؤذن، مهندس .

(جـ) قد يأتي اسم المحترف على وزن (فعليل) من الثلاثي نحو: طبيب، حكيم، أديب .

ومن الرباعي نحو: رقيب، سفير. فيما يدل على الحرف الانسانية غالباً .

(د) قد يصاغ اسم المحترف من الفعل السداسي — على قلة — بشرط أن يضاف إلى ما يحدد نوع الحرفة أو الصنعة حيث به يتخصص بعد شياعه .
مثل : مستخرج، مستثمر، فيقال : مستخرج البترول، ومستثمر المال .

والله الموفق ،،،

الهوامش :

- (١) في اللغة والأدب للدكتور ابراهيم مذكور: ٢٤ .
- (٢) المصدر السابق : ٢٤ وما بعدها .
- (٣) ديوان حافظ ابراهيم : ١٧ .
- (٤) حيث يرى البصريون أن أصل المشتقات المصدر، بينما يرى الكوفيون أنه الفعل الثلاثي .
- الانصاف : ٤٤/١ .
- (٥) الصحاح : ٣١٥ (مادة حرف)، أساس البلاغة : ١٦٨ (مادة حرف) .
- (٦) معجم مقاييس اللغة لابن فارس : ٤٣/٢ (مادة حرف) تحقيق عبدالسلام هارون .
- (٧) مجمع اللغة العربية في ثلاثين عاما : ٢٦/٣ .
- (٨) الشوقيات : ٥٦ .

(٩) طبب: بالكسر أي صار طبياً. تقول: طببت يا رجل أي صرت طبيباً. الصحاح: مادة (طب).

(١٠) الحكيم: العالم وصاحب الحكمة. والحكيم أيضاً: المتفنن للأمر، وقد حكم من باب ظرفي: أي صار حكيماً. الصحاح (مادة حكم).

(١١) أدب: بالضم أدباً بفتحين. فهو أديب. الصحاح: مادة (أدب).

(١٢) الصحاح للجوهري، أساس البلاغة للزمخشري (مادة: وكل).

(١٣) شرح الأشموني: ٥٥٣/١، حاشية الحضري على ابن عقيل: ٢/٢، ٢٦، تصريف الاسماء: ٨١، ٨٧.

(١٤) شرح الأشموني: ٢/٢، حاشية الحضري على ابن عقيل: ٣٥/٢، تصريف الاسماء: ٩٦.



قصيدتان
مترجمتان
للساعر
الاسباني

فيدريكو غرسيه لوركا

ARCHIVE

ترجمة وتقديم
<http://Archivebb.com>

عبد القادر عطية محمد

ولد غرسيه لوركا في «فوينتي فاكيروس» إحدى قرى غرناطة في سنة ١٨٩٨. وفي عام ١٩١٩ انتقل الى مدريد بعد أن درس في كليتي الآداب والحقوق بجامعة غرناطة.

في عام ١٩١٨ نشر لوركا أول كتبه «انطباعات ومناظر». وفي الفترة من ١٩٢٠ - ١٩٢٤ نشر أول دواوينه الشعرية «قصائد» ثم «قصائد الغناء الاندلسي» ثم «ديوان أغاني». في سنة ١٩٢٨ نشر «الديوان

الغجري» الذي يعتبر أجمل وأقوى ما كتب لوركا من شعر. فمنذ أن رأى لوركا الغجر لأول مرة أحس بالمأساة والألم العميق الذي تعيش فيه هذه الطائفة من الشعب، فصب احساسه القوي وموهبته الفذة في هذا الديوان. وقد جاءت قصائده صحيحة مدوية أطلقها لوركا إنصافا لهذا الشعب المضطهد.

في سنة ١٩٢٩ سافر لوركا الى الولايات المتحدة الاميركية، وقد أثمرت الفترة التي قضاها هناك ديوانه «شاعر في نيويورك». وفي هذا الديوان نرى الشاعر يتعاطف مرة أخرى مع مجموعة جديدة من المظلومين والمضطهدين هم السود الاميريكيون. وقد عبر لوركا خلال العديد من قصائد هذا الديوان عن سخطه ورفضه لهذا المجتمع الاميركي المتحضر احتجاجا على سوء معاملة الأقليات المضطهدة هناك وخاصة الزنوج.

وقد اشتغل غرسيه لوركا بالمرح أيضا وأعطاه اهتماما كبيرا فنشر «ماريانا بينيدا» ١٩٢٥، ثم «الاسكافية العجيبة» ١٩٣٠، و«هكذا تمر خمس سنوات» ١٩٣١، ثم «العرس الدامي» ١٩٣٣، و«يرما» ١٩٣٤، و«السيدة روسيتا العازبة» ١٩٣٥، وأخيرا «بيت برناردا البا» ١٩٣٦.

وفي ١٦ يوليو ١٩٣٦ يخرج لوركا متجها الى غرناطة لقضاء الصيف هناك مع أسرته، وبينما هو في طريقه الى غرناطة وفي غمار أحداث الحرب الأهلية التي بدأت في هذا العام واستمرت ثلاث سنوات يتم القبض عليه في اغسطس ويتم اعدامه في ١٩ من هذا الشهر.

وبالرغم من حياته القصيرة إلا أنه سرعان ما أصبح أشهر شعراء الطليعة في اسبانيا.

ونحن لم نقصد بهذه السطور القليلة التعريف بغرسيه لوركا، فقد سبقنا الى ذلك كثيرون، وانما نورد نبذة مختصرة لمن لم تتح له من قبل فرصة قراءة شيء عن هذا الشاعر الاسباني الكبير.

قصيدة مياه البحر

من ديوان شاعر في نيويورك — لوركا

البحر



من بعيد يتسم .

بأمتان من زبد .

وشفاه سماوية .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ما تبعين ، أيتها الفتاة المنكودة ،

بشدين معرضين للهواء ؟

أبيع سيدي ،

مياه البحار .

وأنت أيها الشاب الزنجي

ما الذي تحمل ممزوجا بدمائك ؟

احمل ، سيدي ،

مياه البحار .

هذه الدموع المالحة
أماه ، من أين تأتي ؟
أبكى ، سيدي ،
مياه البحار .

أيها القلب ، وهذه المرارة الحادة ،
من أين تولد ؟
تريد مياه البحار
مرارة .



البحر
من بعيد يبتسم .

بأسنان من زبد .
وشفاة سماوية .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

قصيدة المقتر المقتر

إلى المصهر أتى القمر
بثوب من الناردین .
الطفل ينظر اليه ، ينظر .
لازال اليه ناظر .
في الهواء المثار
يحرك القمر ذراعيه
ويبدي بفسق ونقاء
ثديين من قصدير قاس .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

اهرب أيها القمر ، قمر ، قمر .
فاذا جاء الفجر ،
سيصنعون بقلبك
قلائد وخواتم بيضاء .

دعني أيها الطفل أرقص .
فعندما يأتي الفجر ،
سيجدونك فوق السندان
وعيناك مقفلتان .

اهرب أيها القمر ، قمر ، قمر ،
إني أحس مقدم خيولهم .

دعني أيها الطفل ، لاتطأ
بياضي الناصع .
إقترب الفارس
ووقع جواده في السهل .
الطفل داخل المصهر
مقفل العينين .

من حقول الزيتون أتى
الغجر ، حلم وبرونز .

الهائمات مرفوعة
والعيون شبه مقفلة .
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrii.com>

كيف يغني الطير ،
آه كيف يغني على الشجرة !
في السماء يمضي القمر
وطفل في يده .

داخل المصهر يبكي
الغجر ، يصيحون .
الهواء يسهر عليه ، يسهر .
لازال عليه ساهر .

الزيني بركات

وتأصيل
الرواية
العربية

أحمد عطية

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

نشأت الرواية العربية الحديثة غريبة في أحضان الرواية الغربية منذ تحول الروائيون العرب الأوائل عن ينابيع الفن القصصي والروائي في تراثهم العربي، عندما شرعوا في كتابة رواية عربية حديثة، واتجهوا صوب الغرب لينقلوا عنه رواياته ويقلدوها ويدعوا على منوالها. فوقعوا في شباك الغزو الفكري الغربي متأثرين بالانموذج الحضاري الغربي المتقدم الوافد مع الاستعمار الغربي لبلادنا في أوج عنفوانه وازدهاره. وبدأت غربة الرواية

العربية عن أصولها التراثية كاملة بتبنيها لموضوعات غربية وأشكال غربية نابعة من حضارة غربية وتراث غربي وثقافة غربية ، كما تجلت في أعمال الرواد الأوائل الطهطاوي والبستاني والشدياق وسواهم . ونتج عن تجاهل الروائيين العرب لتراثهم القومي العربي ، بكل ما حفل به من أصول قصصية وروائية وتمثيلية ظلت حية في وجدان الجماهير العربية ، ان اكتملت غربة الرواية العربية لدى قرائها العرب وتعمقت الفجوة الفاصلة بين الروائيين العرب وقرائهم .

غير ان الرواية العربية لم تلبث ان تقدمت ، على أيدي الأجيال التالية من الروائيين العرب ، صوب تعريب موضوعها ، فتخلصت من تأثير المضامين الغربية والقيم الغربية مع ظهور تحديات المقاومة الوطنية ، وحركات الاستقلال والتحرر الوطني في مواجهة الغزو الاستعماري لبلادنا ، وعلو شأن الطبقة الوسطى واتساع رقعة القراء وانتشار الصحافة . ومع ذلك فقد بقيت الرواية العربية عربية في موضوعها غربية في شكلها ، وظلت الى وقت قريب ناهجة على منوال الرواية الغربية ماضية في تجاهلها للتراث القصصي العربي الذي قد لا يتفق حقاً مع الشكل الروائي الغربي الحديث . اذ أن الاشكال القصصية العربية في التراث العربي هي أشكال متميزة لا تخضع للشروط الغربية لفن القصة والرواية ، فلكل حضارة أشكالها وتراثها . ومن ثم فإن استبعاد الاصول القصصية العربية على أسس ومقاييس غربية كان عملاً تعسفياً من قبيل الخضوع للغزو الفكري الغربي . ولهذا كثيراً ما نجد بعض الباحثين العرب والاجانب يستبعدون الفن القصصي والروائي من التراث العربي قياساً على أشكال غربية ومفاهيم غربية ، غير متبينين الى اصالة الشكل القصصي العربي وتميزه وتفرده عن سواه من الأشكال القصصية الأخرى في العالم . فلا داعي لاتباع الشكل القصصي والروائي الغربي ، لأنه ليس مقدساً وليس انموذجاً ثابتاً متكاملأ يصلح للاقتداء به في كل زمان

ومكان. خاصة بعد أن تطور الشكل الروائي واتسعت مفاهيم الرواية في الأدب العالمي الى حد نفي أسسها المتعارف عليها في الفن الروائي، من استبعاد الشخصية البطولية واختفاء الأبطال وتقطيع الزمن والمكان وتفتيت الشخصيات وتقليص دور الراوي والسرد والتركيز على الاشياء دون البشر والاكتفاء بالمشاهد المتحركة والمتداخلة .. الى غير ذلك من التطورات المتلاحقة في المعمار الروائي، المصاحبة لتطور الفن الروائي وانعكاس التطور الاجتماعي والتقدم العلمي والقيم ومشكلات الحضارة على صفحات الرواية العالمية الحديثة وبنيتها، التي تنوعت حسب ظروف كل حضارة من الصين وروسيا الى امريكا .. بحيث لا يمكن وضع تعريف جامع مانع لفن الرواية ينطبق على كل الروايات. كما ان مقدمات الرواية الغربية في القصص والحكايات والملاحم، تجد مثيلاً لها في التراث القصصي العربي.

واذا كانت الحضارة العربية قد مدت الحضارة الغربية بإبداعاتها وانجازاتها، فإن القصة العربية قد زودت الرواية الغربية ايضاً بنبابع وروافد قصصية اثرتها. فقد شهدت القرون الوسطى حركة ترجمة غربية نشيطة للفكر العربي والثقافة العربية والقصص العربية، واستمرت حركة الترجمة الغربية لعيون القصص العربية حتى مطلع القرن العشرين، ونتج عنها تأثر الرواية الغربية بفن القصة العربي وأثرت الأعمال القصصية والروائية العربية الرواية الغربية وزودتها بأشكالها ومضامينها وموضوعاتها. ولدينا نماذج وحكايات «الف ليلة وليلة» «وكليلا ودمنة» وغيرها من الاعمال القصصية العربية التي ترجمت في الغرب واعيد اقتباسها وتمثلها وتضمينها في الاعمال الروائية الغربية.

وبالاضافة الى «الف ليلة وليلة» «وكليلا ودمنة»، ينهض الفن القصصي والروائي العربي على تراث قصصي عربي عظيم، بدءاً من الادب النشري والقصصي البطولي المعبر عن معارك «أيام العرب» ومروراً بـ

الجاهلية اليمنية، الواردة في كتاب وهب بن منبه «التيجان في ملوك حير»، والقصص القرآنية والإسلامية، إلى سير «عنترة بن شداد» و«سيف بن ذي يزن» و«بني هلال»، ومقامات الحمذاني والحريري. والقصص الفلسفية في «رسالة الغفران» للمعري، و«رسالة التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي و«رسالة حي بن يقظان» لابن طفيل، وقصص التجار العرب وسواها من القصص والروايات العربية، مع الكثير من كتب الأدب والتاريخ العربية ذات الصياغة القصصية، رغم طابعها الشعري أو الإخباري أو التاريخي، والتي تشكل جانباً كبيراً من مكتبة التراث العربي القديم والحديث.

فقد لعب الفن القصصي العربي دوراً أساسياً في معارك العرب وحروبهم في الجاهلية، وكان المعبر والمعرض والمؤرخ والمبدع للصور القصصية والمؤسس لأدب القصة العربي. غير أن الاهتمام بالشعر الجاهلي وتغليب النظرة التاريخية والتقييم اللغوي والبلاغي والديني، هذا كله أدى ببعض الباحثين إلى استبعاد القصص الجاهلية من مجال الرصد والبحث والدراسة مما ساعد على طمسها وتجاهلها. ومن الغريب حقاً أن الأسباب التي تم من أجلها تجاهل تلك الأصول الأولى لفن القصة العربي هي ذاتها التي تؤكد أهميتها الفنية. فقد علل بعض النقاد والباحثين هذا التجاهل بتغلب الصياغة الأسطورية والفنية والإبداعية على الناحية التاريخية فيها. وهذا يؤكد أهمية قصص الجاهلية الفنية والأسطورية والواقعية، تلك القصص التي صورت معارك العرب وحروبهم وإساطيرهم، وروى أخبارهم وسير سلوكهم وعبرت عن مشاعرهم وعواطفهم وصراعاتهم وفلسفاتهم.

كما يدلنا التاريخ العربي على أصالة الفن القصصي العربي وأهميته الماثلة في الدور الهام للقصص الإسلامي في القرآن الكريم، وفي علو شأن القصصين في المساجد ودور القضاء وقصور الحكام، منذ ظهور «تميم

الداري» أول قاص عربي في الإسلام، وقيامه بحكاية القصص للرسول والصحابة والمصلين في مسجد الرسول، وحتى تعيين معاوية لقصاص يروي له القصص العربية الاسلامية طوال الليل (١). ولعل هذا كله يؤكد ثراء الفن القصصي والروائي العربي وأصالته وحيويته في الحياة العربية والادب العربي.

ازاء هذا التراث القصصي العربي العظيم، ومع اكتمال الوعي القومي وتقدم الشخصية العربية والثقافة العربية في طريق التحرر من اثار الغزو الاجنبي المادية والفكرية وتأسيس ثقافة عربية أصيلة تصل الماضي بالحاضر وتمزج الأصالة بالحدثة، كان على الرواية العربية الحديثة والمزدهرة أن تستكمل أصالتها العربية وأن تمضي قدما في سبيل تعريب شكلها بعد أن قطعت شوطا كبيرا في اتجاه تعريب موضوعها.

فعاد الروائيون العرب المحدثون اخيرا الى ينابيع الفن الروائي في تراثنا العربي، بعد أن أدركوا مدى الهوة الفاصلة بين التراث العربي والرواية العربية الحديثة، وتبينوا غربتهم في الاشكال الغربية النابعة من تراث غربي وحضارة غربية وثقافة غربية. ووجدوا في تراثنا العربي الأشكال والموضوعات والقيم والاساطير والحكايات والرموز العربية الاصيلية التي يمكن بعثها وتحديثها في الرواية العربية، حتى تكون لنا روايتنا العربية الاصيلية. وذلك بدلا من نقل واستيراد أشكال اجنبية غريبة عن وجداننا وتراثنا وقيمنا وهمونا. فقد كان من الغريب أن يتجه الروائيون العرب الى الرواية الغربية، بينما يعتمد مبدعو الرواية الغربية على الأشكال والمضامين القصصية والروائية في التراث العربي ليشروا بها الرواية الغربية. فكيف يواصل الروائيون العرب المحدثون تجاهل كل هذا التراث القصصي العربي العظيم والاكتفاء بتقديم رواية عربية الموضوع لكنها غريبة الشكل.

لذا ظهر اتجاه تأصيل الرواية العربية، وتنوعت تجارب التأصيل الروائية

العربية باختلاف شخصيات الروائيين وتعدد رؤاهم .

فأحيا اميل حبيبي التراث العربي والتاريخ العربي في مركب روائي جديد يجمع بين الاصاله والحداثة وبين الذات والموضوع . يستخدم التراث في شحذ قوى المقاومة والحفاظ على الشخصية العربية . فدخل التراث في صميم الشكل والبنية والمعمار الفني كما يشارك في المضمون والمحتوى الثوري لأدب المقاومة الروائي الفلسطيني . ويقدم اميل حبيبي تجربة روائية متميزة ، بروايتيه « سداسية الأيام الستة » و « الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابى النحس المتشائل » تؤكد اصاله الفن القصصي والروائي العربي وامكانيات ابداع رواية عربية اصيلة نابعة من تراثنا وروحنا وقيمنا وهومنا ولا تقع في أسر الشكل الروائي الغربي .

فن شكل الحكاية العربية الأصيلة في « الف ليلة وليلة » كون اميل حبيبي حكايات ولوحات « سداسية الايام الستة » . وأحيث لوحات السداسية الشكل الفني لحكايات « الف ليلة وليلة » القائم على موضوع واحد رئيسي وعدد من النوادر أو الحكايات الفرعية التي تصب كلها في الموضوع الاصلي . فقام اميل حبيبي بتركيب الحكايات في شكل لوحات قصصية منفردة بأحداثها وشخصياتها ومجتمعة في وحدة التراب الفلسطيني وعمق التراث العربي الذي يعث في سطور القصص . ومزج اميل حبيبي ايضا بين القصص والاختبار والاشعار كما فعل الاصفهاني في « الاغاني » . وشكلت القصص السداسية معماراً فنياً جديداً يتراوح بين شكل القصة القصيرة والبنية الروائية . وعكس الشكل القصصي الموزع على لوحات قصصية وشخصيات وأماكن فلسطينية واقع التمزق الفلسطيني ، بينا رددت القصص نداءات المقاومة والوحدة حتى تتجمع الاجزاء في فلسطين المحررة ، التي تهيمن بتراتها وذكرياتها وروحها وقوة حضورها على الجو العام للقصص .

ومن سخرية الجاحظ وفكاهته ومرحه ومقابلته بين الشيء ونقيضه ومزجه

بين الجذ والهزل استمد اميل حبيبي المعمار الفني لروايته الثانية «الوقائع الغريبة..» فالجديد في هذه التجربة الروائية هو المزج الكامل بين فنون التراث العربي وفنون الحداثة العالمية، بين فن الحكاية العربي في الف ليلة وليلة، وأشعار المتنبي وامرئ القيس وابن عربي، واسلوب المقابلة، الساخر المرح عند الجاحظ الذي يتميز به ادب اميل حبيبي ويجعلك لا تكف عن الابتسام طوال قراءتك الرواية، وبين تيار الوعي المستخدم بسلاسة ومهارة ودون افتعال أو تعمد الظهور بمظهر العصرية والحداثة. كما يلعب الخيال والتاريخ العربي والتراث العربي والوعي السياسي أدواراً متساوية في تدعيم البناء الروائي والمحتوى الروائي أيضاً. ويتجسد اسلوب المقابلة التراثي في عنوان الرواية واسماء الشخصيات، كما يتجلى في رسمها وتكوينها فيمزج اميل حبيبي بين الشكل العربي والمضمون المصري، في المقابلة بين شخصيتين متناقضتين، للمتخاذل والمقاوم، الأول «سعيد ابي النحس المتشائل» والثاني «سعيد»، ومن هذه المقابلة بين الشخصيتين المتناقضتين يعري اميل حبيبي شخصية المتخاذل ويدينها ويقوم بأسلوب المقابلة بتقديم الجانب القوي للشخصية المقاومة، فيلعب أسلوب المقابلة التراثي العربي دور المشارك في المقاومة وفي تأصيل رواية المقاومة العربية.

ويتقدم اتجاه تأصيل الرواية العربية في تجربة روائية جديدة يدفع فيها جبرا ابراهيم جبرا بمسيرته الروائية وثقافته الغربية نحو أصول التراث العربي، يمزجها في مركب روائي جديد يجمع بين اصالة الفن القصصي العربي وحداثة الرواية العالمية، ويوظف التراث العربي والتاريخ العربي والاساطير العربية والقيم العربية في التعبير عن الضمير العربي ومأساة الأمة العربية من الماضي إلى الحاضر. حيث تتمحور روايته «البحث عن وليد مسعود» حول القضية الفلسطينية وتربط بينها وبين خط الانحدار في تاريخ الامة العربية والحضارة الانسانية، وتجعل منها المنطلق لتجديد الامة العربية وتحرير الانسان العربي من الداخل والخارج.

فالجديد في رواية «البحث عن وليد مسعود» يتمثل في رؤية جبرا الشمولية للتراث، التي تجمع بين تأصيل الشكل الروائي وتعريبه وبين المعمار الفني للرواية العالمية اضافة للتراث الشرقي والاساطير الغربية، في مزيج متداخل من المشاهد والرؤى والشخصيات والاحداث تمتد فيها الحضارة العربية لتمرز بالقضية الفلسطينية بالكون والطبيعة، فتتجدد القضية الفلسطينية وتكتسب ابعاداً واضواء جديدة وتعمق على مدى التاريخ العربي القديم والحديث.

ولا يتوقف توظيف التراث العربي، في تأصيل رواية جبرا ابراهيم جبرا، عند حدود استخدام مقتطفات من الشعر العربي القديم أو التراث الشعبي الفلسطيني أو احياء القيم العربية، ولكنه يدخل في صميم المعمار الروائي ورسم الشخصيات وتكوينها ومواقفها ورؤاها. فينهل الشكل الروائي باعتماده على السمة الرئيسية للبناء القصصي في «الف ليلة وليلة» القائم على الاستطارد من القصة الرئيسية المحورية الى قصص فرعية، وتتراكم هذه القصص الفرعية لتصب في مجرى القصة الاصلية فتعمقها وتثري موضوعها وتلقي أضواء جديدة على شخصياتها. فكل شخصية تروي سيرتها وذكرياتها عن شخصية «وليد مسعود» بطل الرواية الغامض المثير، وتغذيها بعدة حكايات واقاصيص فرعية عن علاقاتها بوليد مسعود وبسائر شخصيات الرواية الأخرى. ومن خلال هذه الاقاصيص يتنقل الروائي بين الماضي والحاضر وبين الامكنة والشخصيات وتظهر اصالة الروائي في تركيزه على ماضي الحضارة العربية واستلهامه تراثها المجيد في أوج نهضتها، وفي بحثه في مكونات شخصياته العربية التراثية وكيف تسهم الحضارة العربية والتراث العربي في تركيب شخصيات الرواية معمقا الصلة بين ماضي الشخصية العربية وحاضرها، فيصل جبرا الماضي العربي بالحاضر العربي عن طريق البحث في مكونات الشخصية العربية.

هذه بإيجاز شديد بعض النماذج الجديدة في اتجاه تأصيل الرواية العربية وتعريبها شكلاً ومضموناً، وهو اتجاه أصيل وهام أخذ يجذب اهتمام الروائيين العرب من مختلف الاجيال والاتجاهات، من نجيب محفوظ الذي كتب منذ سنوات روايته الجديدة التي يجدد فيها تركيب وتشكيل حكايات «الف ليلة وليلة» بعنوان «ليالي الف ليلة وليلة» ولكن تأخر نشرها بسبب حرصه على أولوية النشر الصحفي قبل صدورها في كتاب، الى جمال الغيطاني من جيل الستينات في القصة والرواية العربية. وهذا يقودنا الى تجربة جمال الغيطاني في اتجاه تأصيل الرواية العربية خاصة في روايته «الزيني بركات». وأرجو ألا أكون قد بعدت عنها بحديثي عن أصالة الفن الروائي العربي وتجارب تأصيل الرواية العربية الذي حاولت تركيزه وتكثيفه.

جمال الغيطاني قصاص وروائي وأديب غزير الانتاج، من جيل الستينات في القصة العربية والرواية العربية، هذا الجيل الذي تكون مع تصاعد ثورة يوليو ١٩٥٢ وانطلق في خضم عقد الستينات، بكل ما حفل به من انجازات وتكسبات وتقدمات وتراجعات، وواصل بدأب انتاجه الروائي على امتداد السبعينات، فاكسب الرواية العربية الحداثة والحساسية والعمق، وهو جيل خصب غزير الانتاج متعدد الوجوه على امتداد الوطن العربي كله، فالاسماء (٢) والاعمال الروائية كثيرة في هذا الجيل الذي لم ينل حقه من التعريف والدراسة والنقد، لأسباب لا مجال لذكرها.

بدأ جمال الغيطاني حياته الأدبية بأول مجموعاته القصصية «أوراق شاب عاش منذ الف عام»، منطلقاً من احداث يونيو ١٩٦٧، رافضاً الهزعة، مميزاً رؤاه بحس تاريخي وأصالة عربية أخذ ينميا في أعماله القصصية والروائية التالية، حتى اكتملت تجربة التأصيل في روايته «الزيني بركات» وفي رواية جديدة لم تصدر بعد عنوانها «خطط الغيطاني».

ولاشك ان ميلاد الغيطاني في حي الجمالية القاهري القديم ونشأته بين

الاثار العربية والاسلامية التي ينفرد بها هذا الحي التاريخي مع احياء القاهرة القديمة الغنية بعبق التاريخ العربي والاسلامي وزخه، قد عمقت حسه التاريخي العربي، وأحييت التاريخ العربي والتراث العربي في وجدانه، وذاكرته وفكره، وانعكس كل هذا في أدبه القصصي والروائي.

فتميزت قصصه الأولى في «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» بالحس التاريخي والمزج بين الخيال والواقع والتاريخ، واستخدام فن القطع (المونتاج) الحديث في الاعتراف من الماضي التاريخي البعيد والقريب والاستعانة بمقتطفات ومقاطع من التاريخ والتراث والقرآن الكريم، مع الرؤية الواقعية والايحاء للحاضر والخيال المخلق في التنبؤ بالمستقبل، من خلال المحافظة على الشكل التاريخي والطابع التاريخي والجو التاريخي للايهام بالواقعية التاريخية، ووصل الماضي بالحاضر.

وتمثلت بدايات التأصيل عند جمال الغيطاني في «المقتبس من عودة ابن اياس الى زماننا»، ثاني قصص مجموعة «أوراق شاب...» التي عاد فيها الى اسلوب المؤرخ المصري عصر الماليك «ابن اياس»، واستخدام خصائصه التراثية ووظيفتها في التعبير عن الواقع المعاصر وطرح رؤيته الفكرية من خلال المزج بين الشكل التراثي العربي عند ابن اياس ووقائع أحداث يونيو المريعة. فنجد السرد والصياغة والنداءات والخطب والرسائل على النمط المعروف في عصر الماليك وخطط ابن اياس، كما نطالع آيات القرآن الكريم، وأوامر السلطان، وانعكاساتها لدى العامة، ووقائع التاريخ العربي المماثلة لوقائع الحاضر المعاش.

ويأتينا هذا كله من خلال مقتبسات على لسان ابن اياس الذي عاد به الغيطاني الى عصر هزيمة يونيو، ليدلي بأسلوبه وأشكاله، ويوحى من خلاله الى الحاضر برؤية تاريخية تعكس خبرته بالتاريخ العربي والتراث العربي وشغفه بها، وتوجه نداءات الوحدة والمقاومة والاصرار على مقاومة التتار

القدامى والجدد . وهي تجربة اولية محدودة بحجم القصة القصيرة وبامكانيات البداية للغيطاني ، غير أنه لم يلبث أن عاد اليها بعد تنامي خبرته بالكتابة وتعمق وعيه بالتاريخ العربي والتراث العربي واصراره على التأصيل والتجديد . وذلك في روايته « الزيني بركات » المؤسسة على نخط كتابات ابن اياس .

كما تجلّت بدايات تجربة الغيطاني في التأصيل القصصي والروائي أيضاً في ثالث قصص المجموعة « هداية أهل الورى لبعض ماجرى في المقشرة » ، التي عاد فيها الى عصر الماليك ونقل منه الشكل التراثي والتاريخي في الصياغة والبناء وقائع ازمة الحرية وأحوال السجن والتعذيب في عصر الارهاب الدموي للمماليك ، وأوماً من خلالها الى أزمة الحرية في الواقع المعاصر .

أما « الزيني بركات » فقد جاء ذكره في آخر قصص مجموعة « أوراق شاب ... » المعنونة عنواناً تراثياً « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » ، وحفلت بالجلو التاريخي والاسلوب التراثي لكتب التاريخ والأدب في عصر الماليك ، وتحديث القصة عن جبروت المحتشّب الزيني بركات وظلمه للأهالي وفرضه الضرائب والمكوس وتسلطه وارهابه لهم باسم السلطان ثم باسم العثمانيين ، وعن تحدي الشاعر ابن سلام للطاغية الزيني بركات وكشفه اياه أمام جماهير العامة مما عرضه لتعذيب العسكر والقتل .

وتعد قصص الغيطاني الثلاث : « المقتبس من عودة ابن اياس الى زماننا » ، « هداية أهل الورى لبعض ماجرى في المقشرة » ، و« كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » ، بمثابة تخطيطات تمهيدية لرواية « الزيني بركات » ، من حيث الشكل والمحتوى ، فتتمثل فيها بدايات تجربة التأصيل عند الغيطاني من حيث احياؤه لتراث الخطط والحوليات كإنموذج ادبي عربي أصيل يتميز به التراث العربي عن التراث الغربي والأدب الغربي ، ونخط به شكلاً

جديداً وأصيلاً من أشكال القصة ثم الرواية العربية، وحله بمضامينٍ عصرية سياسية واجتماعية ومزجه بأشكال حديثة وأثرها بالانماءات والايحاءات والاسقاط السياسي أيضاً. فاقام الغيطاني معمار القصص والرواية على نمط كتابات مؤرخ عصر المماليك ابن اياس، وضمنها هموم العصرين الماضي والحاضر، السياسية والاجتماعية، من أزمة الحرية والديمقراطية وحكم العسكر وسيطرة الارهاب والقهر الى الهموم الاجتماعية والضغط الاجتماعي.

هكذا بدأت مسيرة جمال الغيطاني التراثية في تأصيل القصة العربية والرواية العربية من صفحات التاريخ وقائمه وأدبه في عصر المماليك، كما عبرت عنها قصصه الأولى المجموعة في كتابه «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» (٣) وإذا كانت قد شابها اسقاط الكاتب لفكره السياسي بشكل مباشر عندما أكد حتمية الانتصار وتجاوز الهزيمة، في عبارات تقريرية حماسية ظهرت في السرد المباشر وفي استنطاق الشخصيات بلسان المؤلف واملاء آرائه السياسية المعاصرة، غير أنها لفتت الانظار الى ميلاد أديب عربي جديد ترخر كتاباته بالحس التاريخي العربي الأصيل، ويقدم الخدائفة في ضوء استمرار الأصالة، ويحرص على تقديم قصة عربية أصيلة وخديشة تشحن التراث بهوم العصر وتصل الماضي بالحاضر وتستخدم التاريخ للأياء الى الحاضر.

وتقدمت مسيرة الغيطاني في اتجاه التأصيل وتنوعت تجاربه، في أعماله القصصية والروائية التالية؛ كاستخدامه الأسلوب التراثي المتبع في أدب الرحلات عند ابن بطوطة في روايته «الزويل» (٤)، وتوظيفه الصيغ الاخبارية والرسائل المتبعة في كتب التاريخ العربية القديمة. وتصور الرواية رحلة صحراوية بحرية مستعينة برحلات ابن بطوطة، وتمزجها بمعلومات عن بعض القبائل المتنقلة على حدود مصر والسودان الصحراوية والبحرية. كما ترد في الرواية الكثير من القيم والاساطير والمقتطفات المأخوذة من التراث القصصي العربي وأدب الرحلات العربي والتاريخ العربي المجيد، كأساطير

السندباد البحري وأقوال طارق بن زياد، وحكايات الجن والعمارة في ألف ليلة وليلة، وملاحظات ابن بطوطة الجغرافية والواقعية في رحلاته الطويلة، مع الحكم العربية واسلوب النداءات والرسائل التراثية.

كما ظهرت القيم العربية والتاريخ العربي والأصول التراثية في بعض قصص الغيطاني الحربية، التي تمثل جانباً هاماً في تجربته القصصية والروائية، نتيجة لعمله كمراسل حربي في جبهات القتال، إضافة إلى الجانب التاريخي والتراثي المنفرد في أعماله. مثل قصة «ريح الجبل» التي تحمل الاسم الحركي لجندي من قوات الاستطلاع في حرب أكتوبر، ومنتج فيها التاريخ البطولي لامتنا العربية بالواقع الاجتماعي المعاش والنضال المعاصر المعبر عنه، بالصور المتعددة المتتابعة والمكثفة، التي تعكس وقائع الحياة العسكرية والاجتماعية والمدنية لشخصياته، ومجريات المعارك والأسلحة والمواقع وتطور أحداث القتال. فنجد أسماء الشخصيات في وحدة الاستطلاع لشخصيات بطولية في التاريخ العربي أو التراث العربي، من خالد بن الوليد والحسين وسيف بن ذي يزن إلى سليمان الحلبي وغيرهم من رموز المجد في تاريخنا العربي وتراثنا العربي، في بناء قصصي حديث، تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والشخصيات، ولحظة زمنية مهمة وغتارة بعناية حتى يتسع الماضي والحاضر ويتطلع إلى المستقبل، من خلال رؤية جندي الاستطلاع الوحيد الراسخ فوق الجبل (٥).

أما في رواية «الزيني بركات» فقد ابدع الغيطاني روايته العربية الأصيلة متخذاً نهجاً جديداً وشكلاً جديداً في اتجاه تأصيل الرواية العربية، بإحيائه لكتابات ابن أبياس، آخر مؤرخي مصر المملوكية، المعروفة بالخط أو الحوليات، وتوظيفها في بناء الرواية وصياغتها وسردها ورسم شخصياتها وتركيب أحداثها وتطورها، والإيماء من خلال المحتوى التاريخي والفكري للزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، مبتعداً عن النموذج الروائي الغربي،

مؤسساً رواية عربية جديدة تجمع بين الاصاله والحداثة، وتستوعب تجارب الفن القصصي العربي وتستمدّها من ينابيعها القصصية والروائية ومن الكتابات الادبية والتاريخية والجغرافية التراثية العربية التي تراوح بين الادب والعلم والفن والتاريخ والواقع والاسطورة والدين والسيرة، فتمتزج في رواية الغيطاني أسس البناء الفني لحكايات الف ليلة وليلة بأسلوب أدب الرحلات العربي بصياغة كتب الخطط والحوليات التاريخية والادبية عند ابن اياس وخصائص النثر الفني في عصر الماليك واستخدام النداءات والرسائل والخطب والفتاوى والتقارير والاسماء والعادات والحكم والقيم بذات صياغتها في كتابات عصر الماليك كما بلغت أوجها في كتاب ابن اياس الشهير «بدائع الزهور في وقائع الدهور»، الذي نقل الغيطاني بعض صفحاته الى الرواية.

وتتم المزاوجة بين هذه الأصول التراثية العربية وبين فنون الرواية الحديثة في المزج بين الازمنة والامكنة بواسطة القطع والرجوع للماضي وتيار الوعي والاستبطان وأسلوب الراوي المتشوق المتبع في الرواية التاريخية الحديثة، وتصوير الأحداث من وجهات نظر متعددة بتعدد شخصيات الرواية التي تتبادل القصة والسرد والتعبير بالصورة، فيلقي الروائي أضواء جديدة على الأحداث ويعمق الشخصيات ويضاعف من ثراء الرواية وكثافتها الفنية.

كما يعود الروائي بالمضمون والمحتوى الى نهاية عصر الماليك، ليختار فترة تاريخية هامة ثرية بالوقائع والاحداث والايحاءات السياسية والاجتماعية ليبرز بين هموم الماضي وهموم الحاضر، ويضمن الرواية الجوانب التاريخية الاجتماعية والسياسية لعصر الماليك بأماكنه ومظالمه ومبازله واسمائه وتقاليده وقيمه وحكمه وأدبه وفقهه وألفاظه وتعبيراته ونداءاته ومراسيمه وأحداثه، في صياغة أدبية تسجيلية تاريخية صادقة شديدة الايحاء بما تضمه من هموم عصرية اجتماعية وسياسية، ومن خلال التشابه بين ظروف هزمتي عصر الماليك

وعصر يونيو ١٩٦٧، مع التركيز على أزمة الحرية وسيطرة نظم القهر والارهاب والتجسس التي امتهنت الانسان وشلت قدراته وقادت البلاد إلى الهزيمة.

هكذا انتقى الغيطاني من التراث العربي (الحديث نسبياً) شكلاً روائياً متميزاً، وشخصية أدبية وتاريخية، وعصرًا تاريخيًا هامًا وموحياً، ليؤسس عليها جميعاً بناء روايته العربية الأصيلة «الزيني بركات»، ويسقط من خلالها رؤاه السياسية والاجتماعية، وادانته لسيطرة نظم البصاين التي تسلط القهر والارهاب والرعب ضد حرية الانسان في كل زمان ومكان. فيتمثل ابن اياس الحلقة الاخيرة في سلسلة مؤرخي مصر المملوكية، التي بدأها عبدالرحمن ابن عبدالحكم ووصلت ذروة اكتمالها على ايدي المقرزي وابن اياس في خططهم وحولياتهم وهي كتابات تاريخية أدبية كتبت في صياغة قصصية وجمعت بين الواقع والاسطورة وتسجيل المعلومات والاحداث التاريخية سنة بسنة وشهراً بشهر ويوماً بيوم (٦). لذا وصفت كتاباتهم التاريخية بالموسوعية لجمعها بين التاريخ والادب وبين التسجيل الواقعي والتعبير الأدبي. وكان ابن اياس، آخر هؤلاء الموسوعيين الكبار، قد شهد تدهور وانهار وسقوط نظام المماليك واحتلال العثمانيين لمصر، فسجل الأحداث وعبر عنها تعبيراً أدبياً وفكرياً. فقد كان مؤرخاً وشاعراً متفرغاً للكتابة، نزهاً جريئاً في آرائه، لأنه لم يعمل في الدولة ولم يخضع لتفوذها وسلطانها. ورغم أصله المملوكي كان شاهداً أميناً راقباً عن قرب عوامل الانهيار والانحلال في النظام المملوكي التي أدت إلى الهزيمة وسجلها وتنبأ بها وجمع ابن اياس في خططه وحولياته بين كتابة الأحداث بشكل تسجيلي تاريخي وبين الصياغة الأدبية لها، فكان يسجل الأحداث سنة بسنة وشهراً بشهر ويوماً بيوم، في شكل تقارير شاملة للوقائع السياسية وأخبار الدولة وصراعات المماليك والنظام السياسي والاداري لدولة المماليك والوظائف الهامة في دولتهم، وعلى رأسها الولاية والحسبة والوزارة وبيت المال، والاحوال الاقتصادية ومظاهر الحياة الاجتماعية والظواهر

الطبيعية وأخبار العلماء والأدباء والشعراء، مع نقد الحكام وكبار موظفي الدولة بجرأة وشجاعة (٧). وكان يستعين بشعره في التعبير عن رؤيته وانطباعاته لأحداث عصره، وكان يقرن شعره بأشعار سواه من شعراء عصره كما كان يمزج الشعر بالتراث الشعبي في صياغته للأحداث التاريخية، ومن هنا وصف المستشرق السوفييتي «كراتشكوفسكي» كتاباته بأنها «حوليّات تاريخية قصد بها امتاع الأدباء» (٨). واعتمد ابن اياس على ابداعات الادباء والشعراء، بالاضافة الى مؤرخي عصره الذين جمعوا بين التاريخ والشعر والقصة، وزود كتاباته برؤى ذاتية وصياغة قصصية وأدبية وتعبيرية، فجمع بين التاريخ والادب والفن.

من هذا الشكل الأدبي التاريخي المتميز، في تراث القصص التاريخي العربي، نسج جمال الفيّطاني خيوط روايته التاريخية «الزيني بركات»، وميز تجربته في اتجاه تأصيل الرواية العربية. ومن وقائع وأحداث وعادات وقيم وشخصيات عصر المماليك استمد الفيّطاني موضوع روايته. فتصافر الشكل مع المضمون في بناء رواثي متشابه ومتميز.

تفتتح الرواية بمقتطفات تمهيدية من مشاهدات الرحالة البندقي «فياسكونتي جانتي»، وملاحظاته خلال زيارته للقاهرة في شهر رجب ٩٢٢هـ، تصور القاهرة في ذلك العام الذي بلغ فيه نظام المماليك ذروة التفكك والانحلال والتدهور، مما أدى به الى السقوط والهزيمة العسكرية ودخول الاتراك العثمانيين القاهرة في العام التالي ٩٢٣هـ. فاختار الفيّطاني فترة تاريخية هامة للتعبير عن اضمحلال الدولة وانهيارها من جراء اشتداد الطغيان والارهاب والقهر وفساد الادارة وانهيار المرافق للايمان الى الحاضر، فالروائي يكتب التاريخ للنفاذ منه للحاضر، لذا انتقى الروائي حقبة هامة من تاريخ عصر المماليك، حقبة الهزيمة، مماثلة لزمن كتابة الرواية في أول السبعينات (قبل حرب أكتوبر) وصالحة للمقارنة والايمان والايماء والاسقاط

السياسي .

وقد صور الروائي ملامح هذا التدهور والانحلال تصويراً شعرياً وبصدق تاريخي يتفق مع تصوير ابن اياس لسنوات احتضار نظام المماليك وأفوله . وجسده في الصراع بين شخصيتين هامتين تلخصان خصائص العصر ومظالمه وعوامل انهياره ؛ شخصية « الزيني بركات » المحتسب ووالي القاهرة ومسؤول الأمن وشخصية نائبه « زكريا بن راضي » كبير البصاصين ، ومن تنمية الصراع بين هاتين الشخصيتين الهامتين في عصر المماليك والرواية معاً ، تدفقت أحداث الرواية وتقدمت شخصياتها الرئيسية والفرعية ، وتكشفت خصائص النثر الفني والشكل الأدبي لعصر المماليك الذي أقامت عليه الرواية أحداثها وقدمت قيمها وحكمها ومغزاها أيضاً . وأدى التعبير الصادق عن تلك الفترة التاريخية بالروائي الى بناء روايته في شكل تقارير ونداءات وخطب ورسائل أحياء فيها الشكل التراثي المتبع في كتابات ابن اياس وعصر المماليك ، ووظفه في تطوير أحداث روايته وتصوير وقائعها بحكايات فرعية تصب في مجرى الرواية على غط « ألف ليلة وليلة » ، وزوده بالحدائث الماثلة في التنقل بين الأزمنة والامكنة والشخصيات ، بدون التسلسل التقليدي ، عبر التمهيد وفصول الرواية الستة ، أو « السراقات » كما يسميها الروائي حفاظاً على الشكل التراثي .

فصور الروائي ، في تمهيده ، القاهرة نقلاً عن ابن اياس ، بأسلوب أدب الرحلات ولسان الرحالة البندقي .. القاهرة سنة ٩٢٢ هـ ، مدينة يسيطر عليها الخراب والرعب وتفتقد الأمن وترقب أخبار الهزعة وترتعب من اقتراب العدو العثماني ، ويختفي الزيني بركات المحتسب ومسؤول الأمن القوي .

ومن الزمن الحاضر فنيا في تمهيد الرواية سنة ٩٢٢ هـ ، يترد الروائي الى الزمن الماضي (٩١٢ هـ) ، في فصول الرواية الخمسة التالية ، ليصور عصر المماليك وصراعه ومظالمه وبداية ظهور شخصية الزيني بركات وصعوده

ومكوناته وصراعه مع زكريا بن راضي وسيطرة نظم البصاين وأساليبهم
الوحشية في الملاحقة والمطاردة والتعذيب وقهر روح الإنسان .

وتتابع أحداث الرواية ونمو الشخصيات والصراع المحوري بين الزيني
وزكريا ، من خلال أسلوب الحوليات التقريرية وتقارير البصاين
والنداءات وقصص الشخصيات المختلفة وتبادل الآراء وتنوعها حول قرارات
الزيني بركات ونداءاته ، وتتقدم الأحداث ويتصاعد الزمن حتى يصل في
السرداق (الفصل) السادس والأخير إلى عام ٩٢٣ هـ ، عام الهزيمة وسقوط
دولة المماليك واستيلاء العثمانيين على مصر ، وتختتم الرواية بنبوءة ابن اياس
الصادقة بالهزيمة المقبلة ، ويكشف الوجه الحقيقي للزيني بركات ونظم
البصاين ، اذ يطلق سراحه الأمير العميل للعثمانيين ويعيد تعيينه محتسباً
يجمع الاموال لصالح الحكام المحتلين الجدد ، ويطوف الزيني بركات بشوارع
القاهرة في موكب صغير كرية بين شوارع خالية ودكاكين مغلقة . فتبين
حقيقة البصاين كعملاء لأي نظام حتى لو كان نظام الاعداء المحتلين .
وهذه هي الادانة التي توقعها الرواية بنظم البصاين التي تغتال حريات
الناس وتشل ارادتهم وتعتوق تقدمهم واسهامهم في تقدم مجتمعاتهم ومن ثم
تقود بلادهم إلى الهزيمة . وهذه هي شهادة الرواية وإيماءاتها من اجل تحقيق
حرية الانسان وكرامته دون قهر أو تعذيب أو ملاحقة ومطاردة ، حريته في
التعبير عن آرائه وفي تشكيل مجتمعه وفي تقرير مصيره ، فهذا الانسان الحر
يتأسس الوطن القوي الحر المستقل ويمكن الدفاع عنه ضد قوى الظلم
والعدوان .

فوظف الغيطاني خصائص كتابات ابن اياس في خططه وحولياته ، بذكر
الوقائع والأحداث في شكل تقارير تسجل الأحداث يوماً بيوم وساعة بساعة .
فيكتب الفصول باسم السرداقات ويقسم السرداق الى عناوين فرعية « أول
النهار » أو « أول الليل » أو « آخر الليل » ، ويستخدم تعبيرات ابن اياس

في تسمية الأماكن والوظائف والخطب والقيم والحكم. فترد الأحياء والأماكن والشخصيات وملابسها بأسمائها القديمة: «قلعة الجبل، الحسينية، البلطنية، الجمالية، العطوف ..»، «أمير الخيل السلطانية»، «السقاين»، «كبوش مذهب»، «الطلبخانة» (٩)، «وأمر السلاح»، «وأمر خور»، «رجال السيف والكتاب». ووصف ملابس المالك وارتباطها بالشخصية والمنصب، كما فعل في وصف ملابس علي بن أبي الجود المحتسب السابق على الزيني بركات: «عباءة زركش سوداء صفت بالقصب والذهب، عمامته الصفراء الكبيرة الملتفة بشاش لونه أبيض، مثلها لا يرتديها إلا الأمراء مقدمي الألف ..» (ص ١٩)، وترد أسماء المالك «الجلبان والقراصنة» (ص ٣١)، وكلمات «السجن والمقشرة» في وصف ألوان التعذيب التي يوقعها البصاصون بالناس والقادة والمنافسين (ص ٢٢). ويوظف الغيطاني تعبيرات ابن أياس وعصر المالك في تصوير ويلات التعذيب والإرهاب مثل «المشي على السفود» و«مخزقون» و«مجلدون» و«تحرق أطرافهم»، مع تعبيرات «المقشرة» و«الجب» و«المقرعة» وغيرها. (ص ٣٤ و ٦٩). ويبدو توظيف الجور التاريخي في تصوير الغيطاني لطوائف المهنيين واستخدامه أسماءهم وعاداتهم وتقاليدهم في اجتماعاتهم: «وأكبر شيوخ الطوائف سناً ومقاماً، الحدادين، القصابين، المرخين، البنائين، الشعراء، مشايخ حارات، أعيان وأولاد ناس، يجيء سعيد بطبق كبير مليء بالبلح المجفف المغسول، يسنده أمامهم، يميل الشيخ رضوان كبير الفحامين وأكثر الموحدين تقدماً في العمر ..» (ص ٣٨).

كما يصور الروائي الأسواق الشعبية والباعة والعادات الاجتماعية في زمن المالك تصورياً واقعياً وتاريخياً صادقاً، وينقل على السنة الناس والباعة والتجار والأسواق ردود أفعالهم لدى ظهور موكب الزيني بركات، التي تتراوح بين التأييد والمحبة والرفض والكراهية والشك في أمره والرعب والخوف

منه . ويستخدم أيضاً الأمثلة الشعبية مثل «الحق يامتعوس ، الا علقوا لك فانوس .» (ص ٩٤) ويضمن الروائي صفحات روايته مشاهد تعذيب الحسين ابن منصور الحلاج بينما صوته يعلو بنداءات الحق ، ومن هذا التراث العربي الأصيل يوميء إلى زمن وعصر الرواية : «جذع دومة قديم عتيق يحاط بسياج من حديد ، مدينة وثنية ترجم ناسكاً ، بغداد الاسلام تلتف حول منصة عالية عالية فوقها المنصور ، الحسين بن منصور الحلاج ، الرجال والنساء يرمونه بالأوحال ، اللسان الشهيد لا يكف ، انا الحق انا الحق . تعلق اليد الغليظة ، ساعدها مغطى بالجلد المرصع بفصوص الحديد يهوى السوط فوق الجسد النحيل أدرك صاحبه الأحوال والفروع ، كلت يد الجلاد من الضرب ، قطع ذراعي الحسين ورجليه ، الابتسامة فوق شفتي العابد الزاهد ، توحى بالظاهر والباطن ، وجهه ملطخ بدم ذراعيه المتدفق لا يتوقف ، لا يكف انا يتدفق من سخاء مبین ، مال المشفر الحامي ليجتز اللسان ، في الليل انتثر رماد البدن المحروق فوق دجلة أم الرأس فنضيت الى خراسان . تجملت بغداد ، أغرقت الحسين بن منصور ، ما الزمان هنا الا امتداد هذه الأيام الثقيلة النائية ، ظل لرجا لا يروح أبداً : الخير مسكوب والشر باغي والعهر طاغي .» (ص ١٨٦) هكذا يصل الروائي الماضي بالحاضر ، من خلال صفحات تصور قهر الإنسان والفكر والحق في التراث العربي .

كما يبدو التراث في تعلق الشاب النقي «سعيد الجهيني» بظهور المهدي المنتظر بعد أن خابت تطلعاته البسيطة التي صورها الروائي من خلال الجوس في أعماقه وضميره وتوقه للأمن والحب في سكن آمن غير مهدد بالاعتقال والاعتداء من البصاصين ، ولكن كل الامال تخيب بما فيها أمل ظهور المهدي المنتظر ولا يبقى سوى القشرة والرعب ونظام البصاصين ، فالبصاصون هم القوة الحقيقية المسيطرة والباغية : «أنا مقطوع الأمل من المهدي المنتظر . لو قام ناطق الزمان . لو ظهر . لو جاء من الكعبة يشهر سيفه الذهبي . سيتصدى له

زكريا . سيحرمه دخول الديار . سيفيض عليه ويرميه في المقشرة . الحقيقة الوحيدة في الدنيا . الحقيقة الوحيدة في الدنيا . الحقيقة الأولى والأخيرة هي المقشرة . المقشرة وماعداها باطل ..» (ص ١٨٠) فزكريا كبير البصاين وسجونه الرهيبة ومقشرته أقوى من كل أحلام التراث والمهدي .

وينقل الغيطاني بعض الفقرات من «ابن اياس» تصف خروج موكب السلطان الغوري المترف في طريق الحرب وقتال العثمانيين في الشام، وهو موكب مهيب فاخر حشد فيه السلطان كل مظاهر الترف والثراء والسلاح : «اقبل السلطان الاشرف ابوالنصر قانصوه الغوري، وكان الخليفة قدامه بنحو عشرين خطوة، وكان السلطان راكبا على فرس أشقر عال، بسرج ذهب وكنبوش وهو لابس عباءة بعلبكية بيضاء مطرزة بالذهب على حرير أسود عريض قيل فيه خمسمائة مثقال ذهب بنادقة، وكان ذلك اليوم غاية في الأبهة والعظمة، فانه كان حسن الهيئة، تملأ منه العيون، مسجلا في المواكب، ثم اقبل الشجق السلطاني، وخلفه مقدم الممالك سنبل العثماني وصحبته السجدارية بالشاش والقماش، قدخل من باب زويلة، وشق من القاهرة في ذلك الموكب الحافل، فارتجت له القاهرة في ذلك اليوم، وارتفعت له الأصوات بالدعاء من العوام الذين خرجوا كلهم، ولم يبق منهم انسان في بيته، وبدت وجوههم مرعوشة تأثرا وانفعالا، وانطلقت له النساء بالزغاريد من الطيقان، فاستمر في ذلك الركب حتى خرج من باب النصر وكان يوما مشهودا.» (ص ١٨٨) فيجمع الغيطاني بين توظيف اسلوب ابن اياس في بناء روايته، وتصوره للتناقض والمفارقة بين الخراب الاقتصادي وضرورة التقشف وماتفرضه الحرب من خشونة وقوة، وبين الترف والنعومة والبذخ والبهرجة في موكب السلطان الغوري، فمن هذا التناقض بين فقر الناس وخراب البلاد وبذخ السلطان ومواكبه الفاخرة تولدت عوامل الانحلال والتدهور التي أدت الى انهيار النظام وهزيمته وقتل السلطان .

وتنهض أسس تجربة الغيطاني، في اتجاه تأصيل الرواية العربية، على توظيف أسلوب ابن اياس وعصره في كتابة التقارير والمراسيم والنداءات والخطب والرسائل واستخدامها في بناء روايته «الزيني بركات» ورسم شخصياتها وتطوير أحداثها وتجسيد عصرها والتركيز على أزمة الحرية وقهر الإنسان، تحت وطأة هيمنة أنظمة البصاين وارهابها الوحشي، وتقديم صيحة احتجاج، واطلاق نداء المطالبة بحرية الإنسان وتحقيق كرامته وحماية روحه وجسده وفكره من المطاردة والايقاف والتعذيب والقهر. فيغلب على الرواية أسلوب ابن اياس التراثي وتعبيرات عصر المماليك في وصف تحركات الزيني بركات لحظة بلحظة: «مر النهار صعبا، ليلة أمس لم ينم الخلق، الدكاكين لم تغلق لحظة، أصحابها يجلسون أمامها، الامراء اغلقوا بيوتهم، دقوا الطبلخانة وقتا أطول من المعتاد بعد العشاء حتى ارتجت المدينة، بينما تحبب الأخبار وتروح كموج البحر الكبير يلمس صخر اليابسة ثم يرتد عنه، (الزيني نزل من القلعة) (الزيني يطلع الآن إلى قاعة الدهشة بالقلعة) (ابدا.. الزيني لم يغادر بيت الأمير قائي باي) في الفجر طارت الاخبار، أرسل الشيخ ابوالسعود في طلب الزيني بركات، مجاور أزهرى من مجاوري الأزهر الشبان سعى اليه، صحبه الى كوم الجارج، حيث اختلى الزيني بركات بالشيخ ابوالسعود، عمرو لم يهدأ، لن تفوته شاردة أو واردة، لا تمر عليه نظرة ذات معنى الا ويدركها، ضحكة غريبة الايقاع لابد أن يرصدها..» (ص ٤٥) وهكذا تسجل تقارير البصاين كل حركة وكل كلمة من الزيني بركات أو من مستقبله أو من عامة الناس. ويؤرخ الغيطاني لنظام البصاين، ويصور مدى نفوذه وتغلغله في حياة السلطان والامراء والقادة وعامة الناس. وتحلل الرواية شخصيات البصاين وطرقهم في التجسس، ومكوناتهم ودوافعهم وتطلعاتهم ورغبتهم الدائم من مقدم البصاين ومن كبير البصاين. اذ قال مقدم البصاين: «لدينا طرق لا تخطر على بال انسان.» (ص ٥١).

وكما كتبت الحوليات، ترد التقارير في الرواية ساعة بساعة، وتثبت تحركات الزيني بركات وتصرفاته محددة بأول الليل أو آخره، أو أول النهار وآخره، وترفع تصرفاته كلها في تقارير متتابعة الى كبير البصامين أولا بأول. ويزيد كبير البصامين من بث رجاله في كل مكان ويطلب أن ترفع اليه التقارير عن «الزيني بركات» ساعة بساعة، اذ طلب ٢٤ تقريرا كل يوم: «في قبيل الفجر ارسل الى مقدم بصامين القاهرة يأمره بأعداد ثلاثة مطالب مفصلة، جمع أقصى مايمكن من معلومات وبيانات عن الزيني بركات وارسلها اليه أولا بأول، ثانيا: استنفار كافة بصامي القاهرة، لتلفت عيونهم الى كل صغيرة وكبيرة خلال تجمع الناس، اصغائهم الى مايقوله الزيني، المطلوب الثالث: أن يرتفع عدد التقارير التي ترسل الى مقره الى اربعة وعشرين تقريرا بواقع تقرير كل ساعة على غير المعتاد، وهو ارسال تقرير في أوقات الصلاة الخمس، ثم تقرير مفصل بعد العشاء يتضمن أحوال القرى والبلاد. (ص ٥٢، ٥٣). هذه نماذج من الشكل التقريري وكتابة التقارير في شكل حوليات تاريخية يوما بيوم وساعة بساعة على نمط كتابات ابن اياس.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ويتجسد توظيف أسلوب التقارير التراثي، المأخوذ من كتابات ابن اياس وعصر الماليك، في تقرير مطول استغرق صفحات كثيرة كان يمكن تلافها لغلبة الطابع التقريري المباشر ولما يشكله التطويل من حشو وتزهل في البناء الروائي، كتبه «زكريا بن راضي» كبير البصامين ليعرضه على مؤتمر متخيل ضم قادة البصامين في العالم، ويفضح الروائي من خلاله نظم الارهاب والتجسس والمطاردة وطرق البصامين الوحشية في الاعتقال والسجن والاستنطاق والتعذيب، فقد كتب هذا التقرير على نمط التقارير التاريخية في مزج الدين بالأدب والتاريخ، وتوظيف الدين في تصوير المعنى وتوصيله. وكان هذا هو طابع الكتابات الثرية في عصر الماليك، من

تقارير وخطب ورسائل ونداءات، اذ كانت جميعها متقاربة في صياغتها، كما يقول محمود رزق سليم في كتابه «عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي»، «ان اعداد الخطبة يشعرونا بأنه لم يكن هناك فارق كبير بين الرسالة والخطبة. وكان من السهل تحويل احدهما إلى الأخرى. وقديما رأى ابوهلال العسكري ألوانا من التشاكل بين الرسائل والخطب وانه من السهل تحويل احدهما إلى الأخرى..»، «لهذا نرى على الخطب سمات الرسائل. لقد سلك الخطباء في خطبهم مسالك الكتاب في رسائلهم. فاصطفوا الأسلوب البديعي المسجوع، واقتدوا فيها بأساليب القرآن الكريم، وأكثروا من الاقتباس من آياته البينات، ومن أحاديث الرسول عليه الصلاة والسلام، ومن أقوال السلف الصالح، ووقائع التاريخ ذات العبر.» «واشتملت على عدة عناصر منها: الديباجة (المقدمة) وفيها الحمد والثناء والشهادتان والصلاة على النبي عليه السلام.. وقد تضمن الحمد اشارات تناسب المقام وتناسب موضوع الخطبة...» (١٠) هكذا تميزت كتابات عصر المماليك بالصياغة الدينية؛ ذكر الله وآيات من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة، وتغلغل روح الدين وغلبة أسلوب الوعظ والحكم في كتابات ذلك العصر، واستخدام الطباق والمقابلة والاقتباس والتضمين والجناس والسجع والجمل القصيرة. وهذا ماكتبه الغيطاني ووظفه في روايته المعتمدة على أسلوب ابن اياس السائد في عصر المماليك والذي تتمثل فيه كل هذه الخصائص التراثية.

فيسهل الغيطاني تقرير زكريا بن راضي، كبير البصاين في الرواية، بمقدمة تحوي آيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية والحكم العربية: «بسم الله الرحمن الرحيم. قال تعالى (ان ربك لبالمرصاد). قال تعالى: (وان الله علام الغيوب). قال تعالى: (مايلفظ من قول الا لديه رقيب عتيد) صدق الله العظيم. وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم (من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيرا، أو ليصمت). وقال عمرو بن العاص

رضي الله عنه (الكلام كالدواء، ان اكثرت منه فعل وان اقللت منه نفع).» (ص ١٩٢) هكذا يلوي كبير البصاين في تقريره عن الدين ويستخدمه في تبرير أعمال البصاين الرهيبة: كما يكشفهم الغيطاني في روايته. ثم يصاغ التقرير صياغة دينية تربط الموضوع بالدين والعظات الدينية، وتضع أسس نظم البصاين للعالم كله في كل زمان ومكان. ف«البصاين لا يعمل من أجل نفسه قط، الغرض الأول والأخير، ارضاء سبحانه وتعالى، ثم يأتي السلطان بعد هذا، ثم أركان الدولة ومادام البصاين مؤمنين بالله، بربه، مسلماً كان أو مسيحياً، أو يودياً، ويؤمن بمولاه، فإنه يعمل جهده كله على تثبيت قواعدها ودفع الأذى عنها...» (ص ١٩٣) ويمضي التقرير في الاستناد الى الوقائع الدينية وتحريفها لتبرير وحشية البصاين وكراهية الناس لهم قائلاً بأن: «البصاين يعمل للعدل وحده ورمز العدل هو كرسي السلطنة، كرسي السلطنة ذاته» (ص ١٩٤) وليس السلطان. أي أنهم وحدهم أصحاب النظام وحجته وخاصة في الأزمات، وأنهم بتحركاتهم وسلطانهم ينفذون إلى أعماق كل نظام وإنسان وحركة ويرصدون كل جماعة ومحاولون السيطرة على أفكار البشر وتطلعاتهم وتحريفها وتشويهها لصالحهم، ويعذبون الإنسان ويمزقونه بلا أخلاق ولا رحمة. فلا قيمة للإنسان، ولا أحد يسأل عن اختفاء أحد أو مصيره. ويرفق الروائي بتقريره عدة ملاحق عن مراقبة البصاين لأنفسهم وعن إصدار فتاوى تؤيد ترقيم الناس ومراقبتهم.

وتلعب النداءات دوراً هاماً في بناء رواية «الزيني بركات»، فالنداءات هي السمة الثانية من سمات توظيف تراث كتابات (ابن اياس) وعصر الماليك في الرواية، إذ تفرغ هذه النداءات صفحات الرواية وتشغل حيزاً كبيراً منها. ويستخدم الغيطاني هذه النداءات استخداماً ذكياً موحياً في تصوير حوادث الصراع بين امراء الماليك وفضح غش التجار، ونقل أوامر السلطان والمحاسب والوالي وقاضي القضاة ونوابهم على ألسنة مناديين

يطوفون شوارع القاهرة وحوارها. ويكتب الغيطاني هذه النداءات بصيغتها التاريخية والدينية والأدبية، ويلون لغتها ولهجتها مع تطور الأحداث وتساعد الصراع وتحول الشخصيات. بل لقد جعل من هذه النداءات محركا للصراع بين شخصيتي الزيني بركات المحتسب وذكريا بن راضي كبير البصاين، حول تخصيص فرقة خاصة للبصاين والمنادين تتبع الزيني بركات مما هدد سلطة كبير البصاين وأضعف رقابته على المنادين وصياغة النداءات ومحتوياتها وجعل للبصاين أكثر من كبير، وتمحورت الرواية حول هذا الصراع.

كتب الغيطاني هذه النداءات بصيغتها التاريخية التي تمتزج فيها العظة والحكمة بالدين والسجع واللغة البسيطة غير المتقنة، ونقل عبرها أحداث الرواية ومراسيم السلطان وأوامر المحتسب الزيني بركات. وتبدو الصيغة الدينية والخبرية في هذا النداء الموجه من السلطان: «يا أهالي مصر. نوصي بالمعروف ونهى عن المنكر. نعيد نسجد ونحمد. من أذل كل لثيم متجبر. يا أهالي مصر. البشر لكم. يأمر مولانا السلطان بعد اطلاعه على أوفى بيان رفعه الزيني بركات بن موسى ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلي وشرح فيه حقيقة الأحوال ومايس العباد من الرعية الفقيرة تلغى الضريبة على الملح وتطلق يد التعامل فيه من بعد أن كان حكرا على القلة القليلة..» (ص ٨٦) فيصور النداء مدى معاناة الناس من كثرة الضرائب المفروضة على أساسياتهم المعيشية كضريبة الملح.

وتطالعنا النداءات بصيغتها الدينية المعروفة في كتابات عصر المماليك وبأغبارها المتتابة عن اعتقال «علي بن أبي الجلود» المحتسب السابق وعدم تعذيبه، بينما تصور تقارير البصاين مدى أهوال التعذيب التي لاقاها حتى يصدر نداء آخر بإعدامه وضربه بأيدي الناس في موكب عام. فيستهل الغيطاني النداء الأول الموجه من الزيني بركات بهذه المقدمة: «سبحان

الذي كشف كل غطاء، وبسط الأرض، ورفع السماء، نتوجه إلى أمة الإسلام، نكشف أمرا طال به الترقب، ليكون عبرة لمن اعتبر، الحي ومن غير تفاصيل هذا كما يلي.. منذ عام أمر مولانا السلطان بالترسيم على المدعو علي بن ابي الجود، وتسليمه إلى متولي الحسبة الشريفة وذلك لعقابه، وكشف الخفي وراء أبوابه، ومنذ البداية اضمرنا الصبر حتى النهاية، لاننا نقف ضد تعذيب البدن فلا نرضى لانسان مهما كان، أن يحرق عضو في جسمه، أو ينعل كالفرس وهذا سبب المدة الفاصلة بين تسلمنا علي بن ابي الجود، وكشف أمره، كشفنا من أمواله مايعجز عن تصديقه انسان، وكل هذا امتص من دماء المسلمين، واليكم ماوضعنا يدنا عليه..» (ص ١١٣)

هذا هو أسلوب ابن اياس الديني والأدبي وطابع كتابات عصر المماليك وتعبيراتهم كما يوظفها الغيطاني في النداء مصوراً ألوانا بشعة من التعذيب المنتشر في ذلك العصر. وفي النداء التالي للزيني بركات يتقل النداء خبر اعدام علي بن ابي الجود ويطلب من الجماهير ضربه بالأكف طوال الموكب: «يا أهالي مصر. تأمر بالمعروف ونهى عن المنكر. أمر مولانا السلطان بإعدام علي بن ابي الجود ضربه بالأكف: سيرقص طوال الطريق، كما ترقص النساء. اضربوه، كلما كف. فن شاء الفرجة والقصاص من عدو الله عليه الخروج بعد صلاة العصر، يا أهالي مصر.» (ص ١٢٠) بهذا الأسلوب الديني التراثي المسجوع المبسط يصور الغيطاني مدى الصراع بين الحكام والولاء والأمراء في عصر المماليك، فالسجن والتعذيب والقتل شمل الجميع.

وتتابع النداءات في الرواية على ألسنة نواب الزيني بركات في أعمال الحسبة والضرائب والقبض على مروجي الاشاعات وعملاء العثمانيين، ممايشيع الارهاب والرعب. وتأخذ نداءات الزيني بركات في الاشتداد والتهديد بالعقاب لمن لا يخرج للترحيب بموكبه، بعد ازدياد نفوذه وتعدد

مناصبه ، فتسهم النداءات في تطوير الشخصيات وتصوير حياة العرب والخراب والتدهور التي عاشها الناس في عصر الماليك ، ويطور الروائي أحداث روايته بواسطة النداءات ، ويدفع بالأحداث وينمي الصراع والشخصيات عبر هذه النداءات ؛ فن جهة نتاج مظاهر اشتداد قبضة الزيني بركات الحديدية وقراراته بشنق خصومه وتعليق جثثهم عدة أيام للعبرة والارهاب . ومن جهة أخرى نتلقى عبر تلك النداءات أخبار انتصار فرسان الماليك على الفرسان العثمانيين وقتلهم عشرات العثمانيين في الشمال ، وهي أخبار كاذبة كأخبار سقوط الطائرات الاسرائيلية بالعشرات في يونيو ١٩٦٧ ، وهي ايماء ذكية من الروائي تصل الماضي بالحاضر .

كما ترد في الرواية الرسائل والفتاوى والخطب على النظم المعروف في كتابات عصر الماليك ، من استهلالها بآيات من القرآن الكريم وربطها بأحاديث الرسول ، كهذه الرسالة الموجهة من الزيني بركات المحتسب الى نائبه كبير البصاين زكريا بن راضي : « بسم الله الرحمن الرحيم قال تعالى : « ادع إلى سبيل ربك بالحكمة ، والموعظة الحسنة ، وجادلهم بالتالي هي أحسن ، ان ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله ، وهو أعلم بالمهتدين » . ما اقدمه اليكم ليس إلا مجموعة خواطر وأفكار تراءات لنا ، اذا مارأيتم صلاحيتها ، ارجو أن تعمل معا على اقرارها ، حتى يستقيم العدل ويستقر ، ولن نبالي في هذا الا مرضاة رب العالمين ، وكما تعرفون فان اشرف الخلق عليه الصلاة والسلام ، قال (من أرضى الله بسخط الناس كفاه الله شرمهم ، ومن أرضى الناس بسخط الله وكله الله اليهم ، ومن أحسن فيما بينه وبين الله تعالى - أحسن الله فيما بينه وبين الناس ، ومن أصلح سريره ، أصلح الله علانيته ، ومن عمل لآخرته كفاه الله شر دنياه) وبعد ، كان أساس عملنا - أنا وأنت اقرار الأمن والعدل في ربوع السلطنة .. » (ص ١٣١) .

ومن اوجه توظيف تراث عصر الماليك ، استخدام الروائي لخطب الجمعة

وفتاوى قاضي القضاة في أحداث الرواية وتطورها والقاء مزيد من الأضواء عليها، وهذا جزء من إحدى خطب الجمعة يكشف مدى التخلف في عصر الماليك برفضها لآثارة الشوارع بالفوانيس وإنها لم تحدث عند السلف، ويبدو فيه خصائص الخطبة الدينية ولوي عنق الدين وتطويعه للتخلف والسلفية: «قسم خاص، به نتف مما قيل بشأن واقعة الفوانيس؛ جزء من خطبة الجمعة التي أقيمت من فوق منابر المساجد، آخر ذي القعدة ٩٠٩ هـ، وهذا الجزء قاله الوعاظ كلهم على اختلاف مذاهبهم: يا أهل مصر، يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم، لا يستحي العالم إذا سئل عما لا يعلم أن يقول لا أعلم نقول هذا لمن أحلوا تعليق الفوانيس أمام البيوت والدكاكين يدعون العلم بالتواريخ والأحداث التي جرت ويتقصهم القول بما سيجيء، هنا ندخلهم في زمرة الكافرين قالوا سبق لعديد من الأمم أن علق حكامها الفوانيس في شوارعها، فهل ذكروا لنا مثلاً بعينه، هل كان رسولنا يمشي على هدى الفوانيس؟ وفي رحلتي الصيف والشتاء إلى الشام واليمن هل اضيء طريقه بفوانيس صنعها بشر...» (ص ٩٨) أما فتوى قاضي القضاة حول موضوع الفوانيس فتقول بإيجاز: «الفوانيس تذهب بالبركة بين الناس» (ص ٩٩).

هذه هي أهم ملامح توظيف التراث والأصالة في رواية «الزيني بركات»، التي ميزتها بالأصالة وزودت البناء الروائي بشكل جديد غير مألوف وغير متبع في الرواية العربية، غير أن الروائي أسرف في استخدام التقارير والرسائل والنداءات والخطب وغيرها من أساليب ابن أياس وكتابات عصر الماليك، بحيث شغلت صفحات كثيرة من روايته وشكلت حشواً وأوراما أصاب البناء الروائي بالترهل وغلبت الأسلوب التقريري المباشر في بعض أجزاء الرواية، وخاصة في بعض التقارير الثانوية التي تتصل بالأحداث أو الشخصيات الرئيسية في الرواية ومن ثم لا تنمى أو

تسهم في تطوير صراعاتها المحورية، كتقرير كبير البصامين عن الشيخ البيروني الذي استغرق صفحات مطولة من الرواية (من ص ١٤٧-ص ١٥٤)، ومثل تقرير كبير البصامين المقدم الى مؤتمر كبار البصامين في العالم الذي يشغل أيضاً صفحات كثيرة من الرواية (من ص ١٩٢-ص ٢٠٢).

كذلك شحن الروائي روايته بحكايات وأحداث فرعية تستهدف تصوير عصر الماليك بمبازله ومظالمه وقهره، مثل حكاية الجارية الرومية البيضاء الشابة التي اشتراها تاجر عجوز من سوق الجوارى وتفرغ لها، وصاغها الغيطاني بتعبيرات مأخوذة من عصر الماليك مثل «الجارية الرومية» «كثير النكاح» «هجر معمله». فتؤكد حكاية الجارية الرومية الشابة التي اشتراها العطار وفتك بها جنسياً، سطوة الزيني بركات وقدرته على معرفة مايجري داخل بيوت القاهرة من أسرار وخصوصيات عن طريق أعوانه وجواسيسه وخبريه «من أشداء البصامين» وسلطاته في التدخل في حياة الناس الخاصة، عندما ضرب الشيخ العطار حسين عشاء، كما كان يحدث في عصر الماليك والتفريق بينه وبين الجارية. كما تتأكد في الحكاية ملامح عصر الماليك من سيطرة فرق البصامين وكثرتهم وتبعيتهم لأكثر من سلطة، من المحتسب الزيني بركات الى بصاصي السلطان. وتأتي هذه الحكايات على نمط الشكل الفني لألف ليلة وليلة القائم على تزويد الحكاية الأصلية بحكايات فرعية تصب في مجرى الحكاية الأصلية وتؤدي بها إلى الذروة والتعقد ثم الانفراج. غير ان استطراد الغيطاني في هذه الحكايات الفرعية كثيراً مايطول ليشكل حشواً زائداً يصيب البناء بالتورم والترهل. وتمثل ذلك الحشو في الحكايات الفرعية الكثيرة التي زود بها الروائي فصول الرواية، وهي حكايات غنية بالحس التاريخي الذي يصدر عنه الغيطاني في تخيله لعالم البصامين وإدانتته لهم. وقد أفضت هذه الرغبة بالروائي إلى حشور روايته

بكثير من الحكايات القانونية والأحاديث المباشرة، عن البصائين عبر التاريخ، التي تأتينا بلسان الراوي التقليدي المعروف في القصة العربية القديمة. أو كأن يدفع الروائي بملاحظاته الاجتماعية والسياسية على السنة بعض الشخصيات بشكل مباشر يجعل بعض أجزاء الرواية أقرب إلى المقالات، كملاحظات «سعيد الجهيني» عن أزمات الشباب وطريقتهم المسدود، وملاحظات الرحالة عن العادات الاجتماعية، والأسواق .. وغيرها من الملاحظات المباشرة التي تعتمد على التقرير والوصف الخارجي السطحي، أو كالأحاديث المباشرة عن مهنة البصائين وأساليبهم وقوتهم التي تملوكل قوة وكلها أحداث خارجة عن مقتضى البناء الروائي. لانتمى حدثا ولا تطور شخصية، ولكنها اسقاط فكري مباشر من الروائي، وهذه سمة من السمات التي اتسمت بها رواية «الزيني بركات» سلبا وإيجاباً.

أما الحداثة في الرواية فتتمثل في المزج بين الأزمنة والأمكنة، وفي تصوير الروائي لأحداث الرواية من وجهة نظر شخصياتها الرئيسية والثانوية، فيجمع الروائي بين تصوير الأحداث والشخصيات من وجهات نظر متعددة تضفي الأحداث والشخصيات وتزيد من كثافتها ومن التعمق والغوص في باطن الشخصيات عن طريق تيار الوعي والمنولوج الداخلي، لتصوير الشخصية من داخلها ونفسيها وانطباعاتها وتكوينها، كما فعل مع شخصيات «زكريا بن راضي» كبير البصائين، و«سعيد الجهيني» تابع «الشيخ أبي السعود» وغيرها من شخصيات الرواية الرئيسية والثانوية.

فنرى الشخصية السادية محترفة التعذيب لكبير البصائين في تصوير مونولوجه الداخلي لوقائع تعذيب جاسوس روماني يعمل لحساب العثمانيين: «من شهر أمسكو في خان الخليلي تاجرا روميا قيل انه يكتب ابن عثمان بأخبار الدولة. أمسكه رجاله. زكريا راقب عقابه بنفسه. تعصير أكعابه. حرق جلد ظهره بنار هادئة. ومبروك قائم على تعذيبه بهمة عالية. بإخلاص

وتفان. ونزل الصمت كالجثة على بقية المحاييس في حفرهم. وهم يصفون إلى صرخات الرجل التي لا تنفذ إلى الفراغ الخارجي أبداً. يعرف زكريا أي رعب يمتلكهم، مايقع في أرواحهم من رعب وآلام عند سماعهم أوجاع انسان آخر يجهلون منه الاسم حتى، ماأكثر ما انتزعت اسنان الواحد منهم بكماشة محماة، خاصة حديثي العهد منهم بالحبس، من يدري ربما جرى عليهم مايجري على المنكوب الرومي، طال صمته، لم ير زكريا الا تقلص وجهه، جحوظ عينيه وتضخم أنفه، تدلى فكه، لكنه لم يفه حرفاً مما غاظ زكريا، ماأكاده، تأكده من وجود شركاء الرجل بعد مرور نهار بأكمله، أمسك زكريا بسيف رفيع طويل كالابرة محمى ببطء، على مهل راح يدفعه في بطن الرومي، حول سرتة، زكريا يختنق بدخان اللحم المحترق، خرج، نفذ الهواء من أنفه كما يتجرع الماء، عبر الفناء إلى جناح الحرم...» (ص ٧٦ و ٧٧) ونطالع الوجه الآخر المضيء في وسط هذا العفن، بتصوير الروائي لشخصية الشاب النقي سعيد الجهيني تابع الشيخ ابي السعود، عندما يجوس في أعماقه وضميره ويكشف تطلعاته للأمن والحلب في مسكن آمن مع حبيبته، غير مهدد بالاعتقال والاعتداء من البصاين، متعلقاً بتحقيق هذه الامال في خمس سنوات ايماء إلى الخطة الخمسية، وتمضي السنوات ولاتحقق الامال في الامان والعدالة والحرية: «في الوجوه صفاء اعتاد رؤيته في وجه مولاه الشيخ ابوالسعود. لن يطول انتظار هذا. يقول لنفسه خمس سنوات. خمس سنوات لاغير. وتمضي الأيام وتنأى. يسأل ملتاعاً، ألم تمضي السنين الخمس؟ ربما بعد خمس اخرى. ابدا. ابدا. حتى أمنيته العذبة أن يصبح له سكنا مستقلاً يغلّق ضبة بابهِ. دورة مياه لايشاركة فيها أحد. حتى هذا صعب ومحال...» (ص ١٧٩) وتظهر قوة البصاين في الارهاب النفسي لسعيد الجهيني، كتوصية الزيني بركات لكبير البصاين، يكفي اشعاره بمراقبته واحصاء انفاسه. ويصور الروائي عن طريق الاستبطان والمونولوج الداخلي، مدى رعب الجهيني من جراء المراقبة وازدياد حوادث قتل

الفلاحين: ورؤيته لأحداث الرواية وشخصياتها. فالأحداث والشخصيات نراها من وجهات نظر وزوايا متعددة ومتباينة مما يزيد من كثافتها وعمقها.

هكذا أحييت الرواية تراث الخطط والحوليات العربي الأصيل ووظفته في الإيماء للهموم المعاصرة ومزجته بطرق الأداء الفني في الرواية الحديثة. وهذا المزيج من الأصالة والحداثة تنفرد رواية «الزيني بركات» بتجربتها الفريدة في اتجاه تأصيل الرواية العربية، وتقدم إضافة حقيقية إلى الأعمال الروائية العربية الأصيلة في مكتبة الرواية العربية الحديثة.

أحمد محمد عطية

الهوامش:

(١) لمزيد من التفاصيل، في شأن الفن القصصي والروائي العربي، يمكن الرجوع إلى الكتب التالية: (أ) الأدب القصصي عند العرب، لموسى سليمان، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٦٩. (ب) في الرواية العربية عصر التجميع، لفاروق خورشيد، دار الشروق، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٧٥. (ج) أدب الحرب، للدكتورة نجاح المطار وحنا مينة، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٧٦. (د) أيام العرب وأثرها في الشعر الجاهلي، لنذير الجبوري، وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٤. وقد اعتمدنا عليها جميعا في هذه الدراسة.

(٢) يمثل هذا الجبل سليمان فياض وأبوالمعاطي ابوالنجا وصبري موسى ومحمد جلال وعبدالله الطوشي وخيري شلبي وصنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وعبدالرحمن الربيعي وحنا مينة وهاني الراهب وحيدر حيدر واسماعيل فهد اسماعيل والطاهر وطار وعبد الحميد بن هذوقة وعبد الكرم غلاب وأحمد المدبني ومحمد زفزاف ومحسن بن ضياف وصالح الجابري وتوفيق فياض وغسان كنفاني وإميل حبيبي وغيرهم..

(٣) جمال الغيطاني، أوراق شاب عاش منذ ألف عام، كتاب الطلبة، الطبعة الأولى، القاهرة ١٩٦٩.

(٤) جمال الغيطاني، الزويل، وزارة الاعلام العراقية، الطبعة الأولى، بغداد ١٩٧٥.

(٥) جمال الغيطاني، حكايات الغريب، كتاب الاذاعة، القاهرة ١٩٧٦.

(٦) د. احمد عزت عبد الكرم، ابن اياس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧، ص ١٣ و ١٤.

(٧) د. فاضل الحالدي، ابن اياس ومنهجه في البحث التاريخي، المرجع السابق ص ٣٢ وما بعدها.

- (٨) أ. ي. كراتشكوفسكي، تاريخ الادب الجغرافي العربي، ترجمة صلاح الدين هاشم، لجنة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٥، ج٢، ص ٤٩٠-٤٩٢.
- (٩) جمال الغيطاني، الزيني بركات، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثانية ١٩٧٥، والى هذه الطبعة تعود المقطوعات الواردة في هذه الدراسة.
- (١٠) محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي، المجلد السادس في النثر الفني، مكتبة الاداب بالجواميز، القاهرة ١٩٦٢، ص ٥٨ و ٥٩ و ٦٣.



رؤيا

شعر: محمد زهبي سند

ما الذي يستفيق بقلبك هذا المساء ؟
أهو الحزن ؟ ،
ينفضج عنقوده في غصون الفؤاد ،
و يعصره قطرة قطرة في الدماء ؟؟
أم رياح الكآبة تفتح أوراها في الخنايا وتغفو ،
فلا الصندُ يشكو برا كينه ،
أم تمرّقه زفرات البكاء ؟
أهو الخوف تمتد أنيابه في الخلايا ؟ ،
أم اليأس أن تتساءل عمّا استفاق بقلبك ،
هذا المساء ؟
ربّما كان حبّاً تشكّل قبل انكسار المرايا ،
وظلّ يصارع حتى استنمت ولادته المستحيلة ؟
ربّما كان وهماً تغلغل في العقل ،
حتى استقام وبذل أنوابه ،
واستحال شكوكاً تلوّث ،
وغاصت بنهر اليقين ،

فطهرها واصطفأها ،
وألبسها التاج ، أجلسها العرش ،
لكنهم يجهلون اسمها بين كل الحروف ،
التي علمتنا السماء

.....

.....

ما الذي يستفيق بقلبك هذا المساء ؟

.....

.....

يستطيل السؤال ، يخرج رأساً

ينحني فوق جبهة هذا الموات !!..

أغمس الرأس في الماء ،

« قد يرحل الشيء » ،

لا .. إنه دقة تتردد بين العروق ،

وبين الدماء ، وبين العظام وبين الهواء

إن شيئاً بقلبي يؤزجحتني ،

بين شدو السكارى ورجع البكاء !!..

هاهو الآن يأتي ...

إنه يفتح الباب ، يزحف ، يخطو ،

يبدأ أصابعه للجدار ،

يلامس أغشية القلب ،

يصبح ورداً ،

« أحسُّ نعومة أوراقه » ،

« آه ... والشوك ينشب أنيابه » ،

« آه ... »

ما كلُّ هذي الدماء ؟؟

فتراءة في قصيدة "الحى" للمتنبى

سيد البحر اوى

القصيدة
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

- ١ - ملومكما يجلُّ عن اللام
ووقع فعاله فوق الكلام
- ٢ - ذرائي والفلاة بلا دليل
ووجهي والمجير بلا لثام
- ٣ - فإني استريح بذى وهذا
وأتمعب بالإنساخة والمقام
- ٤ - عيون رواحلي إن حرتُ عيني
وكل بُغام رازحة بُغامي

- ٥ - فَقَدْ أَرَدَ الْمِيَاهُ بِغَيْرِ هَادٍ
سَوَى غَدَى لَهَا بِرَقِ الْغَمَامِ
- ٦ - يُدْثَمُ لِمَهْجَتِي رَبِّي وَسِيفِي
إِذَا احْتِاجَ الْوَحِيدَ إِلَى الدُّمَامِ
- ٧ - وَلَا أَمْسِي لِأَهْلِ الْبَخْلِ ضَيْفًا
وَلَيْسَ قِرْنِي سَوَى مَخِ النَّعَامِ
- ٨ - فَلَمَّا صَارَ وَدُ النَّاسِ خَبًّا
جَزَيْتَ عَلَى ابْتِسَامِ بِابْتِسَامِ
- ٩ - وَصَرْتُ أَشْكَ فَيَمْنِ أَصْطَفِيهِ
لَعَلَّمَنِي أَنَّهُ بَعْضُ الْأَنَامِ
- ١٠ - يُحِبُّ الْعَاقِلُونَ عَلَى التَّصَافِي
وَحُبُّ الْجَاهِلِينَ عَلَى الْوَسَامِ
- ١١ - وَأَنْفَ مَنْ أَخِي لِأَبِي وَأُمِّي
إِذَا مَا لَمْ أَجِدْهُ مِنَ الْكِرَامِ
- ١٢ - أَرَى الْأَجْدَادَ تَفْلِحُهَا جَمِيعًا
عَسَلَسَى الْأَوْلَادُ أَخْبِلَاقَ اللَّثَامِ
- ١٣ - وَلَسْتُ بِقَانَعٍ مِنْ كُلِّ فَضْلٍ
بِأَنْ أَعَزَى إِلَى جِدِّ هِمَامِ
- ١٤ - عَجِبْتُ لِمَنْ لَهُ قَدْ وَحْدٌ
وَيَنْبُو نَبْوَةُ الْقَضْمِ الْكِهَامِ
- ١٥ - وَمَنْ يَجِدُ الطَّرِيقَ إِلَى الْمَعَالِي
فَلَا يَنْذِرُ الْمَطَى بِلَا سَنَامِ
- ١٦ - وَلَمْ أَرِ فِي عَيُوبِ النَّاسِ شَيْثًا
كَنَقْصِ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّمَامِ
- ١٧ - أَقْبَتَ بِأَرْضِ مِصْرَ فَلَا وَرَائِي
تَحَبُّ بِبِي الْمَطَى وَلَا أَمَامِي

- ١٨ - وملّني الفراش وكان جنبي
يملُّ لقاءه في كل عام
- ١٩ - قليل عائدي، سقم فؤادي
كثير حاسدي، صعب مرامي
- ٢٠ - عليل الجسم ممتنع القيام
شديد السكر من غير المدام
- ٢١ - وزائرتي كأن بها حياة
فليس تزور إلا في الظلام
- ٢٢ - بذلت لها الطارف والحشايا
فعاقتها وباتت في عظامي
- ٢٣ - يضيق الجلد عن نفسي وعنّها
فتوسعه بأنواع السقام
- ٢٤ - إذا ما فارقتنني غشّلتني
كأنما عاكفان على حرام
- ٢٥ - كأن الصبح يطردها فتجري
مدامعها بأربعة سجام
- ٢٦ - أراقب وقتها من غير شوق
مراقبة المشوق المستهام
- ٢٧ - ويصدق وعدها والصدق شر
إذا ألقاك في الكرب المعظام
- ٢٨ - أبنت الدهر عندي كُِّلُّ بنت
فكيف وصلت أنت من الزحام
- ٢٩ - جرحت مجرحاً لم يبق فيه
مكان للسيوف ولا السهام
- ٣٠ - ألا ياليت شعر يدي أتمسي
تصرّف في عنان أو زمام

- ٣١ - وهل أرمي هواي براقصات
محلة المقاد بالलगام
- ٣٢ - فربما شفيت غليل صدري
بسير أو قناة أو حمام
- ٣٣ - وضاقبت خطة فخلصت منها
خلاص الخمر من نسج الفدام
- ٣٤ - وفارقت الحبيب بلا وداع
وودعت البلاد بلا سلام
- ٣٥ - يقول لي الطبيب أكلت شيئاً
وداؤك في شرابك والطعام
- ٣٦ - وما في طبه أني جواد
أضر بجسمه طول الجمام
- ٣٧ - تعود أن يغبر في السرايا
ويدخل من قمام في قمام
- ٣٨ - فأمسك لا يطال له فيرعى
ولا هو في العليق ولا اللجام

حواشي لغوية:

- البيت (٤) البغام: صوت الناقة الدال على التعب.
- البيت (٧) المخ معروف وروي مع أي البيض.
- البيت (٨) الحُب: المكر.
- البيت (٣١) الراقصات: الإبل تحب. واللغام هو الزبد الأبيض يخرج من
فم البعير.

• • •

- ٣٩ - فإن أمرض فما مرض اصطباري
 وإن أحم فما حمّ اعتزامي
 ٤٠ - وإن أسلم فما أبقى ولكن
 سلمت من الحمام إلى الحمام
 ٤١ - تمتع من سهاد أو رقاد
 ولا تأمل كرى تحت الرجاء
 ٤٢ - فإن لثالث الحالين معنى
 سوى معنى انتباهك والنام

• • •

يضع مصنف الديوان عنواناً مضملاً للقصيدة التي نحن بصدددها وهو «وقال يذكر حمّاء التي كانت تغشاه بمصر». وهذا العنوان مفضل لأن القصيدة لا يمكن أن تكون في الحمى إلا إذا نظرنا إليها نظرة سطحية، والشاعر لا يذكر الحمى إلا في حوالي عشرة أبيات من القصيدة (٤٢ بيتاً) وحتى هذه الأبيات العشرة لا تتكلم عن الحمى بشكل خالص، ولكنها تعكس أبعاداً أخرى - تلك هي أبعاد تجربة الشاعر الحقيقية، ولنحاول استشفاف أبعاد هذه التجربة من خلال النص.

- ١ -

يبدأ الشاعر قصيدته بافتتاحية خطابية مدخلاً لتقرير مجموعة من الصفات التي يتمتع بها، سنكتشف بعد قليل، أنه حريص على ذكرها منذ البداية مذكراً نفسه بها، كي تؤازره في الأزمة التي يعانيها .. إذا نظرنا إلى هذه الصفات فهل نجد شيئاً يوحد بينها ويجمعها؟ لتر.

الشاعر يحرص في البيت الأول على أن يذكر أنه ليس من أصحاب الكلام، بل إن أفعاله دائماً فوق الكلام، وهذا رأي وإن لم يكن حقيقياً

بالنسبة للشاعر ، إلا أنه يرتبط بترائه الطويل ، ويدخلنا في ثنائية السيف والقلم ، التي يتعرض لها الشاعر في كثير من قصائده ، فمن المعروف تاريخياً أن المتنبي قد حاول في شبابه أن يتمرد .. هذا التمرد يرى البعض أنه كان بالسيف ، والآخر يرون أنه كان بادعاء النبوة .

وايا كان الأمر فقد أدى به ذلك الى السجن الذي خرج منه في حالة يمكن أن نستعير لها صورة من صورته وهي السيف المفلول . وبدأ صراع حقيقي بين الشاعر وامكانياته لتحقيق أمانيه الطموحة التي تتحدد في الحصول على المال والسلطان والتي كانت ثورته أو تمرده وسيلة لتحقيقها . فإذا فشل السيف فهل ينجح القلم ؟ لم يعد للشاعر سوى هذا الطريق ليسلكه .. طريق الشعر .. وفي طريق الشعر ظل الشاعر يمدح الامراء وينتقل من أمير صغير أو كبير إلى غيره ، حتى كان عند كافور الاخشيدي الذي كان حاكماً ذكياً ولثيماً ، استشر من المتنبي الطموح وأحس بالخوف منه ومن امكانياته ، فلم يحقق له الشطر الأساسي من أمانيه الذي لم يستطع تحقيقه عند سيف الدولة ، الا وهو السلطان ، مما أصاب المتنبي ، بهذه الحمى . وليس المقصود طبعاً المرض الجسدي وإنما الأزمة العامة كما سيأتي . ومن هنا يصبح أمراً هاماً أن يذكر الشاعر هذه الحقيقة الخاصة به في أول بيت من القصيدة مذكراً بتاريخه الطويل بين السيف والقلم ، وذاكراً عدم قدرته على تحقيق الفعل في تلك اللحظة التي يعاني فيها من الكبت والتقييد . وهو في الأبيات الخمسة عشر التالية يدور حول هذا المحور ، ويذكر لنا مجموعة من الصفات مثل انه لا يستريح الا بالتعب وبالسفر في الصحراء دون لثام ، وانه أو راحلته ، يستطيع أن يعرف مجاهل الصحاري وثقافتها دون دليل ، وانه يكفي بنفسه حامياً (من خلال الحرب والسيف) وانه كريم يحب الكرماء وانه قد يداهن وان كان لا يحب الا العلاقات الصافية ، ويأسى لأن الاخلاق اللثيمة قد غلبت على الناس ، ثم يعود إلى ذكر ملمس نفسي حساس في تاريخه ايضاً الا وهو المتعلق بنسبه فيؤكد أنه لا يهتم كثيراً بأن يكون ابن جد ماجد . وينهي الأبيات (١ - ١٦ المحور الأول) بأن يخاطبنا ويخاطب نفسه ثانية ، فهو

يعجب لمن يستطيع الوصول إلى المجد ولا يصل وذلك من خلال صورتين تتمتعان بقدر كبير من الجودة النابعة من تركيبها الذي سنشير إليه فيما بعد .

مجموعة الصفات التي ذكرها الشاعر هنا يمكن أن تكون لها دلالة هامة إذا اخذناها دليلاً على رؤية الشاعر وموقفه الاجتماعي، فالاعتداد بالعمل وعدم الاعتماد على الانساب وعدم الحرص على رابطة الدم إذا كانت تتنافى مع المبادئ، والدعوة إلى السعي إلى المجد، هذه الصفات تشير إلى شخصية غير عادية في المجتمع العباسي، وإنما شخصية ذات رؤية متميزة . غير أن القصيدة ككل، والبحث من خلالها عن حقيقة موقف الشاعر سيكشف لنا أن الشاعر لا ينتمي إلى هذه القيم بقدر ما يناجها ويستنجد بها، ونشعر أيضاً أن الشاعر يدعي هذه القيم لأن كثيراً منها هي القيم التي وإن لم تكن متحققة مثل الكرم، فإنها تعد المثال الذي يطلبه البشر في ذلك الوقت وخاصة السادة . أما العامة فقد كان لهم طريق آخر، قد تكون هذه الصفات بعضاً من صفاته، ولكنه طريق أكثر ثورية وتشدداً في البحث عن حقهم والحصول عليه كما نرى في ثورات القرامطة مثلاً، والتي كان للمتنبّي وابيه صلة بهم وخاصة في بداية حياته، والذين أخذ منهم بعض قيمه، وسخرها لخدمة مصالحه الشخصية وطموحاته الفردية .

في البيت (١٧) يدخل الشاعر في صميم التجربة ويبدأ في تلقي عناصر أزمته الحقيقية فهو قد أقام في مصر معزولاً عن ممارسة حياته حتى ملّ من طول الرقاد وسقم فؤاده وقل زائروه، ومع ذلك فإن حساده كثيرون لكثرة ماله، وما زالت أمانيه كثيرة وأصبح مصاباً، نتيجة لطول المقام عليل الجسم، هامده وجاءت الحمى لتزيد هذا الوهن فهي لا تزوره إلا في الظلام وتصمم على أن تبسّ في عظامه حتى ضمّر جسمه، وحين تفارقه تتركه غارقاً في العرق منتظراً عودتها— وهي للأسف تأتي دائماً في موعدها— من غير شوق . ثم يخاطب الشاعر الحمى بأسى شديد وغريب على الشاعر، وربما كان هذا واحداً من أجود عناصر هذه القصيدة التي يدرك الشاعر فيها— لا كعادته ولا كعادة الشعراء الآخرين من عصره— امكانياته ويدرك أنه إنسان

له ضعفه الانساني، يخاطب الحمى لانما اياها اذا تصرّ على أن تصيبه هي
ايضاً مع كثرة ما تناوش جسمه ونفسه من المصائب والالام .

وفي البيت (٣٠) يبدأ الشاعر في البحث عن مخرج . فهل يستطيع أن
يفك قيوده وأن يخرج للقتال « براقصات محلاة المقاوود واللغام » عله يشفي
غليل صدره بالسيف أو بالحسام ؟ غير أن الشاعر يتراجع فهو يدرك أنه غير
قادر على فعل هذا ولن يفعله أبداً ، وانما كان يهرب من الأزمات .

وضاقت خطة فخلصت منها خلاص الخمر من نسج الفدام
وفارقت الحبيب بلا وداع وودعت البلاد بلا سلام

وتعود الأزمة لتتكشف مرة أخرى وتبدو هذه المرة مركبة ومعقدة والشاعر
يصوغها بشكل فني رائع فالطبيب يقول له أن سبب مرضه هو أنه اكل شيئاً
ضاراً ، ولكن الطبيب لم يدرك أن هذا انسان (جواد) اضطر للإناخة مما اضر
بجسمه ، وبعد أن كان دائم الخوض في غمار المعارك ، أمسك وأهمل ، ولكن
الشاعر لا يريد أن يختم القصيدة بهذا الشكل المأسوي .. انه يدرك جيداً طبيعة
حياته ، فهو رغم كل ما يشابه إلا ان عزمه ما يزال قوياً ، فليست هذه أول
الأزمات ولا اخرها ، بل الحياة كلها هكذا ، وعلى الانسان أن يدرك طبيعتها
وانه ليس فيها سوى هذا ، واذا لم يدركه أو لم يمارسه فلم يبق له سوى الموت
فإنه المهرب الوحيد من الحياة لمن أراد أن يستريح منها .

— ٢ —

نعود — بعد أن عرضنا القصيدة لتأكيد عدة أمور :

أولاً : ان القصيدة لا تتحدث عن الحمى ، بل ان الحمى واحد من
العناصر التي شكلت أزمة الشاعر وبالتالي تجربة هذه القصيدة — هذه
التجربة المركبة والمكثفة والصادقة في نفس الوقت ، وهذا هو مفهوم التجربة
الفنية الجيدة .

ثانياً : ان القصيدة رغم أننا حاولنا أن نقسمها إلى انتقالات ثلاثة
شرحنا من خلالها المضمون ، الا انها من الصعب أن تنقسم إلى محاور منفصلة

ومستقلة، وذلك لأن التجربة، رغم ان عناصرها كثيرة الا انها مترابطة، وليس ثمة تميز حقيقي يفصل كلاً منها عن الآخر وادوات تشكيل هذه القصيدة تؤكد لنا هذه الفكرة.

١ - الصورة:

في هذه القصيدة ثلاث صور رئيسية، تشترك معاً في تكوين القصيدة، الصورة الأولى هي صورة الناقة أو الراحلة التي يمثل الشاعر نفسه بها (٣-٥) والثانية (٢١-٢٨) صورة المرأة المبتذلة التي يشبه الشاعر بها الحمى ويمكن أن تكون رمزاً لحياته السيئة في مصر بشكل عام والثالثة هي الصورة (٣٦-٣٨) التي يشبه نفسه فيها بالجواد المقيد. هذه الصور الثلاث تربط القصيدة ويمكن أن تكون في مجموعها القصيدة، أما الصور الجزئية فكثيرة منها «وينبو نبوة القضم الكهام» (١٤) - «فلا يذر المطى بلا سنام» (١٥) - «تخب بي المطى ولا أمامي» (١٧) «وهل أرمي هواي براقصات محلاة المقادر باللغام» (٣١) - «خلاص الخمر من نسج القدم» (٣٣) - «مرض اصطباري وحم اعتزامي» (٣٩) .. الخ.

وإذا نظرنا إلى هذه الصور فأننا لا نجد لها مجرد صور محاكية، فثمة بعد اضافي فوق الطبيعة، ولا نستطيع أن نصفها بأنها صور ذاتية تدمج بين ذات الشاعر والطبيعة، فثمة بعد بين الشاعر وبين الراحلة أو الجواد، وثمة بعد بين الحمى والمرأة يظل قائماً.

وبشكل عام فان الصورة تلعب دوراً بارزاً في تشكيل هذه القصيدة، ونقل، لا المعنى فقط، بل داخلات الفنان من خلال انتهاء مجموعة الفاظ الى بعضها في تشكيل جديد يعكس احياء باشياء كثيرة - فثلا في الصورة:

عجبت لمن له قد وحد وينبو نبوة القضم الكهام
الشاعر يريد أن يسخر من الانسان القادر على المجد ولا يسعى اليه، ولكنه يصوغها بشكل خيالي رابطاً هذا الانسان بالسيف الذي يرتفع وينزل ولا يقطع فهو مفل.

الصورة هنا لم تعط المعنى الهام. الذي قلته أنا فقط ، بل تضيف اليه ، ان هذا الانسان لديه الوسيلة وهو يحاول فعلاً أن يستخدمها ، ولكنه لا يستطيع ، فهو عاجز ، ومفلل اذن الشاعر لا يسخر من هذا الانسان ، رغم كلمة عجبت وانما هو يرثي له ، لا يرثي له .. لانسان بعيد ، ولكنه يرثي لنفسه . فهذه الصورة بالفعل يمكن أن تشير إلى قضية الشاعر برمتها .

٢ - اللغة :

يحرص الدارسون على تبيان اللمسات العامة التي تميز لغة الشاعر أو أسلوبه ، نجد طه حسين يذكر أن أسلوب المتنبي يتميز بالمطابقة والمبالغة ونحن نستطيع أن نقول انه في هذه القصيدة لا يبالغ كثيراً ، ولكن أسلوبه يتميز بأشياء أخرى مثل المفارقة (الابيات ٣ ، ١٨ ، ١٩ ، ١٦ ، ٣٦ - ٣٨) وبحسن التقسيم (١٩ ، ٢٠) . ولكن ثمة وسيلة اجدى لبيان سمات أسلوب الشاعر بشكل علمي الا وهو تتبع جميع الفاظ القصيدة .. ومن ثم قصائد الشاعر وبيان المتميز منها . وسنحاول هنا أن نفعل هذا في الافعال فقط على سبيل التجربة .

جدول (١) - الأفعال

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الجملة	الأمر	المضارع	الماضي	الابيات	الغور
٢٣	١	١٦	٦	١٦-١	١
٢٠	—	١٠	١٠	٢٩-١٧	٢
٢٥	١	١١	١٣	٤٢-٣٠	٣
٦٨	٢	٣٧	٢٩	الجملة	

تلعب الأفعال — عادة — دوراً حيوياً في قصيدة الشعر ، فالفعل ، وخاصة المضارع دليل الحركة ، بينا الفعل الماضي — في الغالب — يكون دليلاً على التذكر واستدعاء الماضي ، اما الأمر فنادر ما يأتي في قصيدة الشعر ، باعتباره دليلاً على أسلوب خطابي .

وفي هذه القصيدة نجد المتنبي يكثر من الفعل المضارع، ويقل نسبياً من الماضي، ويأتي الأمر عنده مرتين أحدهما (تمتع) في البيت الأخير فهي أقرب إلى المضارع، هذه النسبة في توزيع أفعال القصيدة يمكن أن تعطينا طبيعة التجربة لدى الشاعر، إذ رغم ازمنته الشديدة، إلا أنه مازال قادراً على ممارسة الحياة، ومدركاً لطبيعتها. ولو رأينا حركة الأفعال خلال القصيدة، فسوف نجد الغلبة للمضارع في المحور الأول (١٧: ٦) ويتوازن المضارع والماضي في المحور الثاني (١٠: ١٠) وللماضي تكون الغلبة (١٣: ١١) في المحور الثالث. وهذه الحركة أيضاً تعطينا تطور الخط الدرامي لهذه القصيدة. فالمحور الأول غير متشائم إذ يعرض مجموعة القيم التي يحاول أن يتمسك ويتعزى بها، والثاني يعرض فيه العنصر الزائد في تجربته المؤلمة (الحمى) وفي الثالث نصل إلى الذروة حيث صورة الجواد المقيد التي لا يجد الشاعر منها منفذاً، فيصوغ مأساته على أحسن وجه ممكن.

لا يقتصر الأمر — بالنسبة للأفعال — على هذا بل يمكن أن نجد خصوصيته في استعمال بعض الأفعال مثل الفعل (يُذمُّ) في البيت (٦) التي توحي بطبيعة الشخصية عند المتنبي تماماً فهي أبية جداً لا تطلب الحماية من أحد، وتوحي أيضاً بعقيدة المتنبي الذي لا يعتبر الإله سوى وسيلة لتحقيق شيء ما، وهذا أمر معروف عنه من خلال اتصاله بالقرامطة، وادعائه النبوة. وقد تنعدم الأفعال تماماً كما في البيتين (٩، ٢٠) دلالة على جود الحركة الدرامية في القصيدة وتوقفها استعداداً لإضافة العنصر الأخير في تشكيل لوحة التجربة المريرة (الحمى).

٣ — الوزن والابحار:

صاغ الشاعر هذه القصيدة على وزن الوافر: مفاعلتن مفاعلتن فعولن في كل شطر. قال القدماء عن الوافر أنه سمي وافرأ «لوفور حركاته لأنه ليس في أجزاء البحور أكثر حركات من أجزائه» حاشية الدهموري على متن الكافي في علمي العروض والقوافي. ص ٤٥. ومعنى هذا أن الحروف

الساكنة قليلة فيه فنسبة الحركات إلى السكّنات (١٣ : ٦) وإذا نظرنا إليه باعتبار المقاطع فسنجد:

مفاعلتن مفاعلتن فَعولن
 — پ — — پ — — پ —

(نرمز للمقطع الصغير بـ وللطويل ب) فنسبة المقاطع القصيرة إلى الطويلة

من ذلك نفهم أن هذا البحر كثير الحركات كثير المقاطع القصيرة مما يحتم
تدفق هذا الوزن وسرعته . فهل يلائم مثل هذا البحر المتدفق تلك التجربة
المؤسية التي كان يعانيها الشاعر؟

من الواضح أن الإجابة بالنفي .. فما الحل ؟

الحقيقة أن الوزن مجرد هيكل غططي لا يتحقق تماماً، بل أنه يُكسر دائماً، بحيث يأتي هذا الوزن في الغالب على وزن: مفاعيلن مفاعيلن فعولن

اي بتسكين الحروف الخامس من الضميلة وهو ما يسمى في العروض العربي بزحاف العصب. وهذا الزحاف يغير كثيراً من طبيعة الوزن لدرجة تجعله وزناً آخر.

ففاعلين هنا تنتمي إلى بحر آخر هو الهزج : مفاعلين x ٤ .

اذن الوزن المجرد هنا لاقيمة حقيقة له لأنه لا يتحقق ، قيمته تكمن في أنه يربط القصيدة في وحدة شكلية . وفي قصيدتنا هذه يعد أمراً مهماً اذ يعكس وحدة التجربة في شكل وزن موحد . اما تحقق هذا الوزن فهو ما نسميه الايقاع ، وعناصر تشكيل الايقاع هي الزخاف كما سبق أن رأينا فعله ، وايضاً حروف المد ، اذ ان الاكثار من حروف المد — باعتبارها تأخذ مدى زمنياً أطول في النطق — يبطئ الايقاع والاقلال منها يزيد سرعة الايقاع .

فلو نظرنا إلى نسب استخدام كل من الزحاف وحروف المد في هذه

القصيدة، كما هو مبين في جدول (٢) فسنجد أن نسبة الزحاف وإن لم تكن كبيرة بمعدل (٢) زحاف^(١) زحاف لكل بيت بالإضافة إلى زحافين موجودين بالطبيعة في البحر وهو الموجود في فعولن المقطوفة من مفاعلتن)، هذه النسبة كافية لإبطاء TEMPO الإيقاع وخاصة إذا عززتها أربعة حروف مد في كل بيت^(٢).

جدول (٢) الزحاف وحروف المد (الحركات)

المحور	الزحاف	النسبة	الحركات	النسبة
١	٣٢	٢	٦٩	٤ ١/٣
٢	٢٥	أقل من ٢	٤٩	٣ ٢/٣
٣	٢٦	٢	٥١	حوالي ٤
الجملة	٨٣	٢	١٦٩	٤

ونلاحظ من الجدول أيضاً أن الإيقاع في المحور الأول أبطأ من المحور الثاني لأن كلاً من الزحاف والحركات في الأول أكثر من الثاني، والثالث يقع موقعاً متوسطاً بين المحورين الأول والثاني ولهذا فإن هذه الاداة تعكس أيضاً تميز بعض المحاور عن الأخرى من حيث ببطء الإيقاع أو سرعته، ولكنها في النهاية ستعطي تقارباً بين المحاور الثلاثة لا يجعلها منفصلة عن بعضها وهذا الأمر لا نقرره فقط هذه الاداة ولكن أيضاً الأفعال (انظر جدول ١) ووحدة الوزن وستؤكدنا فيما بعد وحدة القافية.

٤ - التشكيل الصوتي:

وعلى مستوى التشكيل الصوتي سنجد أن الشاعر يستخدم مجموعة من الاصوات ذات الدلالة القوية على رؤيته العميقة في هذه التجربة. هذه الحروف هي الميم والهمزة والعين والقاف فالميم تتكرر ٨٥ مرة بغض النظر عن ميم القافية وتليها الهمزة: ٧٤ مرة ثم العين ٤٦ مرة والقاف ٣٧ مرة.

من هذه الحروف الأربعة نجد ثلاثة ممن يصنفها د. إبراهيم النيس على

أنها تجهد عضلياً وهي المهمزة والعين والقاف أما الميم فهي حرف له خصوصيته . فهي حرف عالي النسبة في الوضوح السمعي ، فهي من اشباه الحركات (أو حروف اللين) وهي صوت مجهور لاهو بالشديد ولا الرخو فهو في درجة وسطى ، وذلك بسبب طبيعة مخرج هذا الصوت : فالهواء يمر بالحنجرة أولاً ، فيتذبذب الوتران الصوتيان ، فإذا وصل في مجراه الى الفم هبط أقصى الحنك فسد مجرى الفم فيتخذ الهواء مجراه في التجويف الأنفي ، محدثاً في مروره نوعاً من الخفيف لا يكاد يسمع وفي أثناء تسرب الهواء من التجويف الأنفي تنطبق الشفتان تمام الانطباق . فالميم اذن صوت شبه لين عالي النسبة في الوضوح السمعي ، ولا هو بالشديد ولا الرخو ، ومجهور . كل هذه الصفات تساعد هذا الصوت على أن يكون سهل النطق ، مما جعل الشعراء يكثرون من استعماله في قوافيهم فهو يحتل المرتبة الثانية في نسبة الشيوع بين القوافي وكذلك نسبة الشيوع في القرآن وذلك حسب احصاء الدكتور انيس (الأصوات اللغوية وموسيقى الشعر) .

فإذا عرفنا أن الشاعر قد استخدم هذا الحرف رويًا (في القافية) واستخدمه ٨٥ مرة في القصيدة تصبح عدد مرات استخدامه ١٢٧ مرة وهي نسبة لم ينلها أي حرف آخر، بل أن نسبته بدون القوافي تفوق نسبة شيوع أي حرف آخر، مما يجعلنا نظن أن الشاعر قد اختار هذا الحرف رويًا لكي يجعله مؤشراً على شيوع الحرف مما يعطي تأثيره قيمة كبرى على القصيدة، لدرجة أننا نستطيع أن نقول أن الميم هنا هي مفتاح القصيدة وعنصر توحيد فيها أيضاً . وهذا الحرف بخفيفه وسهولته في النطق يمكن أن يعطي جواً للقصيدة الأسبانية بالفعل ، غير أن هذا لا يجعلنا نغفل عما لهذه القافية الواحدة — التي قدمت بعض الفوائد لهذه القصيدة — من عيوب ، فهي كمعظم القوافي الموحدة تضطر الشاعر إلى استعمال الفاظ لا تتطلبها القصيدة وإنما تأتي لمجرد التقفية أمثال ذلك : الاناخة والمقام (٣) عنان أو زمام (٣٠) قناة أو حسام (٣٢) .. الخ .

• • •

على هذا النحو تضافرت أدوات التشكيل ، التي أتاحها للشاعر وضعيته التاريخية ، في صياغة تجربة شعرية حقيقية ، قلما نظفر بها في تراثنا الشعري ، وخاصة ذلك التراث الذي يتخذ من العلاقة : الشاعر/ السلطان محوراً لها . الشاعر هنا قد استطاع أن يصوغ هذه العلاقة من منظور آخر غير ذلك المنظور الشائع ، منظور المديح المبالغ فيه . ومنظور الشاعر هنا منظور أكثر إنسانية ، لأنه أكثر صدقاً مع النفس ، وبالتالي مع القارئ ، حتى القارئ المعاصر .

كذلك خرج المتنبي بهذه القصيدة عن إطار قصيدة المناسبات ، واتخذ من مناسبة هي الحمى ، مجرد مدخل (لا تنتفي أهميته بالطبع) يستدعي بها أزمته بصفة عامة . لقد انطلق من تجسيده لأزمة خاصة في لحظة خاصة ، إلى الكشف عن أزمة عامة ، ليس لشاعر فقط وإنما لمجتمع أيضاً .

لقد كشف المتنبي في هذه القصيدة أزمته في التعامل مع كافور الاخشيد ، هذه الأزمة التي استدعت أزمته مع حكام العالم الإسلامي آنذاك ، وبالأخص أزمة طموحات المتنبي التي لم يكن من السهل أن يسمح لها أي من الحكام بأن تتحقق . وهذا مجال للصراع الكاشف بين طموحات شاعر يحمل تراث الثقافة والشعر العربيين ، ومخاوف حكام يحملون تراث الممارسة السياسية العربية أيضاً .

هذا الصراع يحتاج إلى دراسات معمقة عن الوضع العربي في ذلك العصر ، بتناقضاته المتعددة والمتراكبة . ولا نقول أن القصيدة تسهم بشيء ذي بال في هذا الموضوع ، ولكنها فقط تعكس هذا الموقف في أحد وجوهه . ولننظر مثلاً إلى مجموعة القيم التي حرص المتنبي على إثباتها لنفسه في بداية القصيدة ، والتي قلنا أنها مثل عليا ، غير متحققة ، في الواقع . ان هذا الملمح يكشف عن جانب من جوانب الصراع القيمي في المجتمع الذي طرأت عليه مجموعة من العوامل اخرجته من طور النقاء . بفعل الانتشار ، وبزوغ فئات اجتماعية جديدة ، إلى مجتمع يحمل درجة عالية من التضارب والصراع .

وبصفة عامة فمن الواضح أن ما تعكسه القصيدة هو مجتمع يخرج من حدود الازدهار إلى حدود الانهيار. مجتمع شهد أزمى فترات الحضارة، وكنتم في نفس الوقت — امكانيات التعبير عن ازدهار مستقبل، وكان من الطبيعي أن يدخل — لهذا السبب — حدود الانهيار، الذي جاء بالتدريج، ولفترة طويلة من التاريخ العربي.





اقتناء الأثر

قصة قصيرة بقلم: حسني سكّيد لبليّ

حصر العدد، معرفة الوجوه، الناس؟
والكرسي الذي أجلس عليه في
السيارة، كم انسانا جلس عليه
قبلي؟ .. وكم آخرين سوف

الورقة النقدية، أية ورقة، عملة
تداولها الأيدي. كم من أيد أمسكت
بهذه الورقة التي آلت إلي الآن؟ ..
وكم من أيد ستتداولها؟. هل يمكن

أقتني أثرها .. أسير وراءها .. صوت
بداخلي يهتف : «لابد أن أعرف
الجهة التي تقصدها !» .

تجاوزتها بخطوات أوسع ، والتفت
ناحياتها ، فإذا بوجه خمري طفولي ..
أنف دقيق ، وعينان هادئتان ، وفم
صغير ، وثقة واعتداد باديان على
وجهها ، وفي خطواتها . لم تلتفت
ناحيتي ، ولم تعرني انتباهها . عدت
أؤخر خطواتي ، حتى أسير متأخراً عنها
خطوة أو خطوتين .

قسمات وجهها تشبه قسمات وجه
ابنتي نهي .

توقفت عند أحد الأكشاك ،
وتحدثت بالهاتف مع شخص ما .
بالطبع لأعرفه . الفتاة مستغرقة في
الحديث . قلما تبتسم . الشفتان
تهمسان . الهمس لا يسمع . ضجيج
الشارع غطى على الهمس . وقت
بجوارها يتملكني حبور وانسراح .
تمثلت لي الفتاة كأنها ابنتي . وددت
أن أحدثها ، وأن أشاركها السير .
ابتعت علبة سجائر من صاحب
الكشك . تعمدت أن أدير معه حوارا

يجلسون . فضول عجيب يحفزني هذه
الأيام إلى أن أعرف ، المعرفة لحدود
لها ، هذا حق . ولكن الفضول
يستحثني ، ويدفعني دفعا إلى متابعة
الأشياء ، والناس . حتى أنني
أحسست بأن عدادا خفيا يرصد
حركات الإنسان والأشياء .. هذا
العداد دوما يدور دورانه المتلاحق .
أليست الساعة تدور بلا توقف ؟ ..
الزمن يمضي .. حتى لوتوقفت
الساعات التي تحيط بمعاصمنا .

خواطر شتى جالت بخاطري ، وأنا
سائر في شوارع العاصمة .. لا أتجه
إلى جهة معينة . وليست لي رغبة كي
أعود إلى شقتي . جذبتني فتاة ترتدي
سروال (الجينز) ، الذي جسد الردين
والساقين .. والحذاء الأسود ذوالكعب
العالي الرفيع ، يدق افريز الشارع
دقات منتظمة ، ملفتة للانتباه .
تحتضن حقيبة مدارس صغيرة . الشعر
المتنوع منسدل على الكتفين ، وعلى
القميص الأحمر الملتصق بجسمها ..
رشيقة هي .. سرت خلفها ، ملاحقا
خطواتها . شيء بداخلي يحثني كي

عن اختفاء السجائر الجيدة. فضول
عجيب يشدني إلى الفتاة، وإلى
المتحدث معها عبر أسلاك الهاتف.
التقطت اذناي جزءاً من ختام
المكالمة ..

— سأنتظرك عند باب «السينما».

—

— نعم ... أنا على بعد خطوات من
«السينما».

—

— لا تتأخر. نصف ساعة على
الأكثر.

—

— مع السلامة يا حبيبي.

ووضعت السماعة. كنت قد أنهيت حديثي مع
البائع، فحشيت قدمي متعباً الفتاة.
هي على موعد مع حبيب القلب
ستلتقي به بعد نصف ساعة عند باب
«السينما». لا بد أن أتعرف على
حبيبها. لاشك أنه وسيم.

انقطعت عني أخبار ابنتي نهى.
هي تعيش في ذلك البلد البعيد الذي
لم تطأه قدمي.

أتاها الحبيب المنتظر. حياها،
وتبادلا بضغ كلمات. راقبتهما دون
أن يلحظاني. ثم خطوت في أثر
خطوات الشاب جهة شباك التذاكر.
أشار إلى مقعدين في بداية أحد
الصفوف، فاخترت المقعد الثالث
لي.

ثناء مشاهدة الفيلم، أصغيت لما
قد يتفوهان به. ونادراً ما كانا
يتكلمان ..

— سأزورك غدا.

— لا تتأخر.

— ولأن أباك مستاء مني

— لا أقبال.

— أظنه غير راضٍ عن علاقتنا.

— هذا أمر يخصني.

— أبوك من جيل قديم متزمت.

— له أفكاره .. ولي أفكاره.

انقطع الحوار، ثم استكملاه بعد
حين ...

— على كل حال، هو لا يعلن عن
استيائه .. ولكنني أحس بما في
داخله.
— أبي رجل طيب.

جداراً مخيفاً، وإن كان القلب
يستشف من خلاله صوتها.

خرجت من السينما، عيناى
تلاحقان الفتاة وصاحبها، حتى
استقلا عربة أجرة مرقت بهما.
وسرت وحدي لأقرب محطة ركوب،
عائدا الى شقتي الرطبة، ولا أحد
يدفئ فراشي، أو يضيء لي شمعاً
واحدة.

عملي رتيب. كل صبح أتوجه
إلى المدرسة. أشرح لبنات الثانوي
دروس الرياضة، وأفك عقدة
التمارين. في الفصل ثلاثون فتاة في
عمر الربيع. لابد أن تبدو أمامهن
بسوكة باش، وأن تستبدل تلك
القسمات القاتمة بأخرى مشرقة.

ايناس تلميذة هادئة. عرضت علي
ذات يوم أن أعطي لها درسا
خصوصيا. رفضت. لأدري لماذا
رفضت؟ عناد مع نفسي، ربما..
منذ ذلك اليوم، تحرص ايناس على
مقابلتي، وتحيتي، ولم تزد على ذلك
قولا. بدأت أقترب منها، هي أصغر
من نهى قليلا. بعد أيام استقبل عيد

— لكنه غير متحرر من أفكاره
القديمة.

— عيه أنه لا يناقشني.
— شأن معظم الآباء.
— لوناقشني، سأجعله يقتنع بأفكاري.
— وما هي أفكارك؟.

تنهدت. ولم ترد على السؤال.
انقطع الحوار. وقالت:
— هذا الممثل خفيف الظل.

ولفهما صمت مبهم. أنهايا حالة
الصمت بقرقزة اللب، حتى آخر
الفيلم. شيء مبهم، يجعلني ألعلم
أفكاري المبعثرة. شيء مبهم، يشدني
إلى شريط آخر في ذاكرتي، يختلف
عن شريط الفيلم. نهى بطة الشريط
بلا منافس. تمثل قبالي صورتها،
وينساب في أعطافي دفء
ضحكاتها. وبطة الفيلم المعروض،
تظل تجمع المال، ولاشيء يشغلها
غير جمع المال. وفتاة (الجيئز)
لاتني عن قرقزة اللب بصوت مسموع.
ونهى — الغائبة المقيمة — تركتني منذ
سنوات ثلاث خلت. وصلتني رسالة
وأخرى ثم ثالثة.. ثم تجسد الصمت

رنت إلي، والصمت ديدنها،
وابتسامة ربيعية تجمل ثغرها :
— بعد غد، حفل خطوبتي ..
يسعدني أن تحضر.

ومدت يدها ببطاقة الدعوة
المطبوعة. وكتبت عليها بخطها
المنمنم : «إلى والدي وأستاذي ..» .
كادت عيناها تدمعان. أبكي
جحود ابنتي نهى، أم أبكي لحنان
ايناس الفياض ؟. وتلثم القول على
لساني :

— بودي لو ..

— لا يا أستاذ .. لا تعتذر.

— بعد غد، عيد ميلاد نهى.

— نهى سافرت من سنين، كما
حدثني.

— لاضير .. سأحضر .. و.. ألف
مبروك.

وفي الحفل، راقبت أمها وهي
تستقبل المدعوين وترحب بهم،
وخمنت أن أبها متوفى. ربما
تعتبرني في منزلة أبيها. ألم تكتب
في بطاقتها «إلى والدي» ؟. ألم
تكتب لي كلمات عفوية، وهي في

ميلاد نهى العشرين. وايناس تستقبل
عامها السابع عشر. احمرار الخدين
والشفتين، ونصاعة بياض البشرة،
سمتان مشتركتان بين ايناس ونهى .
أما نبرة الصوت فمختلفة، ايناس
صوتها هادىء، ونهى صوتها رفيع
وعال. «بعد أيام، ستجلس وحدك،
تحتفل بعيد ميلاد نهى، وتحضر
«ثورة» العيد، كما تعودت أن
تفعل. لا بد أن تتخيل وجودهما،
زوجتك وابنتك. لا بد أن يكون
مقعدك بين مقعديهما. لاداعي
لاحضار عشرين شمعة صغيرة.
شمعتان تكفيان، أكل منهما تمثل
عقدا من السنين. صورتاهما مازالتا
على الجدار، يتسمان على الدوام ..
وكان الأولى تحدثك من البلد البعيد
عن البلد البعيد، والثانية تناجيك من
الحياة الصاخبة عن الحياة
الصاخبة» .

افاقتني ايناس من شرودي، بنقرة
خفيفة بأصبعها الرقيقة على كفي :
— يا أستاذ .. فيم أنت شارد ؟
— أهلا ايناس.

سن البراءة لم تزل ؟ . ومالي أذهب
بأفكاري بعيدا . ألم تنشأ بيننا علاقة
خفية ، فألتمس وجه ابنتي في
وجهها ، فأهبها عطفاً أبويا ، وكأنما
ايناس صورة مجددة لنهي .

رحبت أمها بي ، كأنها تعرفني من
زمن . يبدو أن ايناس حدثتها عني
كثيرا . وبدأت أتصرف على سجيتي ،
فما شعرت اني ضيف ، أو مدعو من
المدعوين . وانما وجدت نفسي
— تلقاء نفسي — أرحب بأهل
العريس ، كأنني والد العروس ،
فاستطارت ايناس فرحا . سيما وأني
لم أصادف لها عما ولا خالا .
تمسك أم ايناس بممصمي . . .
تقول مبتسمة :

— تعال .. لنلتقط لك صورا معنا .

وقفت عن يمين ايناس ، ووقفت
أمها عن يسار العريس . ثم تبدلت
أوضاع وقوفنا ، وايناس فرحة مبتسمة
على الدوام . وأجدني أقترح أوضاعاً
أخرى لوقوفنا . واختلط الأمر على أهل
العريس ، فظنوا أنني أمت بصلة قري
لايناس .

قد تبددت الوحشة الموحشة ،
وذابت جدران الجليد التي تحيط بي .
شعرت في هذه الليلة الشتائية ، بدفء
الحياة ونبضها .

وعدت الى شقتي ، فاذا بصورتي
نهى وزوجتي ، تطلان من اطاريهما ،
وتحدقان في .. تبشان حديثا لم تنطقه
الشفاه ، وكان حديثهما ممزوجا
بالأنين المبهم .

لم أنم . وقضيت الليل ، أحرق
أنفاسه بسحب دخان كثيف . ما
أقساها وحدتي ، وما أغربها حياتي .
أدنو من الخمسين ، وقد خسرت الكثير
في معركة الحياة . لم يبق لي سوى
ذكريات عابسة جهمة ، أجترها
مضطرا ، انها حياتي الماضية الغاربة ،
ولا يمكن لرجل مثلي في خريف
العمر أن يطمع في علاقة جديدة ، كي
يعوض مافات بما هو آت .

خلافات صغيرة بين زوجين .
تضاعفت . وزاد من اشتعال نيرانها ،
هذا العناد المفترس الذي شكل
ملامح وجهها ، وجه زوجتي طبعاً .
ولم أعد أطيع . بدأت أحييد عن

وقاري ازاء ما أسمع من كلمات هوجاء . ونهى تصرخ باكية . هددت زوجتي بترك البيت ، وما أكثر هذه التهديدات . لكنها في هذه المرة خرجت ولم تعد . يبدو أن جنونا ما أصابها . أترك البيت ، بعد خمسة عشر عاما من الزواج ؟

أرنبو الى صورتها ، وأسأل نفسي في عجب : لماذا أصر على بقاء الصورة ؟ لم يعد لها مكان في قلبي ، فلماذا أوسع لصورتها مكانا في بيتي ؟ .. أما زلت مصرا على ابقاء الحال

كما هو ؟ قد تركتني واقرنت برجل أحبته ، أو هذا ما قالته تبريرا لسلوكها . وبدأت تنهى تزورها ،

فتقضي معها يوما أو اثنين . وبدأت نهى مضطربة بعض الشيء . ولم تكمل دراستها الثانوية ، حتى أتاها عريس ، أو أنت هي بعريس ، وقال انه على سفر ، ومضطر لعقد القران في أقرب وقت . وتحقق لها ما أرادت ، وسافرت معه . ظننتها ستمكث سنة ثم تعود ، لكن السنين تمضي ، وانقطعت عني رسائلها وأخبارها ! .

وأرنبو الى صورتها هي الأخرى ، وأسأل نفسي في عجب : لماذا أصر على بقاء الصورة ؟ .

ان قلبي ليكاد ينزف دما على الزوجة والابنة .

انبلج صبح ، وأنا جالس في مقعدي لا أبرحه . الذكريات المريرة تشرى على خاطر . الليلة عيد ميلاد نهى . كانت النية معقودة على ارسال بطاقة تهنئة . لكن القلم خانني ، والقلب تمرد عليّ ، والنفس لم تطاوعني .

هل يعود الغائب ؟ .. وهل تصفو النفس ؟ .. وهل يسترد القلب شبابه ؟ وماذا بعد : « هل » ؟ ...

راودتني فكرة ، فأثيت بورقة مالية فئة خمسة جنيهات . وكتبت عليها اسمي « خليل » ، ودونت التاريخ . قلت لنفسي : لو كنت محظوظا ، ستعود نفس الورقة إليّ ... وسأعرف كم من الوقت استغرقته حتى استردتها .

وهل تعود نهى من البلد البعيد ؟ . وهل ترد الى زوجتي من الحياة

الصاخبة؟.

هل يتحقق لي هذا؟

وماذا بعد «هل»؟.

حكيت قصتي لایناس وأماها، في الزيارة التي ألحت عليها ایناس. وبدأت أتحلل من ترمتي، وأعطي لها درساً خصوصياً. وأصررت على أن يكون بلا مقابل فألحت أماها على أن تنقذني أجراً.

صرت أتردد على البيت يومين كل أسبوع. واعتبرت هذين اليومين من أسعد الأيام التي أنظرها بفارغ الصبر. ولم لا؟.. فقد بات للدنيا طعم حلو، ومذاق سائح.

اثناء سيرى، فوجئت بفتاة الجينز تسير قبلي. يا للصدفة ومفاجأتها!. تتأبط ذراع حبيبها أو عشيقها، ويا للغربة، انه ليس الشاب الذي أعرفه، انه شاب غيره، هكذا.. لم يمش أسبوعان، ويتغير الحبيب. لعنت الفتاة. وددت لو أقحم نفسي، وأعلن للشاب الحقيقة. ولكن.. مالي وشأن الفتاة، قد يكون الشاب خادعاً مثلها. قد يكون الاثنان كلا منهما يظن أنه

يخدع الآخر. ربما وقع الاثنان في شرك متبادل.. و«الطيور على أشكالها تقع».

ولم تعد تعينني فتاة (الجينز). ليس لي فضول في معرفة التفاصيل. تجاوزتها، وكأنني لم أرها، كان هذا الوجه لا يشبه من قريب أو بعيد وجه ابنتي نهى.

وتمضي أيامي.. لاشيء يملؤها بالبشر والبهجة سوى زيارتي لایناس. وبدأت الحياة تتلون بألوان بهجة زاهية. وإذا بي يخالجنى إحساس بأن ایناس بمشابة ابنتي. نهى لا تكتب لي، ولا ترد على ما أكتب لها. كأنما هي لا تعترف بأبوتي، وتنكرها كل النكران. أما زوجتي، فحكايته معروفة. ولعل زواجها الجديد خير دليل على أنها كفرت بحياتي وطهقت.. دونما ذنب جنيته!.

وأسأل قلبي: مادامت ایناس بمشابة ابنتك، فلماذا لا تكون أماها بمشابة زوجتك؟.. لماذا لا تقدم على الزواج منها؟.. ان السن مناسبة، والظروف مواتية.

لقيت الفكرة تأييدا قويا، وألحت
عليّ الحاحا لأملك له دفعا، فانقدت
له، وعزمت على مفاتحة أم ايناس .
وانتهزت فرصة سفر ايناس في رحلة
مدرسية، وقابلت أمها، وفاتحتها في
الزواج، كان الخبر مفاجأة ..

— معذرة يا أستاذ .. فأنت على خلق
كريم ..

— لماذا اذن الاعتذار؟.

— لأنني أصلا لا أريد أن أتزوج.

...

— اعتذاري ليس لشخصك، وإنما
لأنني لا أعترم الزواج.

— أرى أن ايناس في حاجة إليّ
عطف الأب.

— أحاول أن أعوضها .. كما ترى،
لم اتزوج منذ عشر سنوات، لأجل
خاطرها.

— أنت .. سيدة عظيمة.

— قد نذرت نفسي لتربية ايناس.

...

— لازمسي وجوم وأسى، غلغا
محيائي ..

— أرجو أن تظل كما أنت صديقا

لها.

— وأرجو ألا تعرف ايناس شيئا عن
جراتي هذه ..

— ليكن ماتريد.

عدت في هذا اليوم، بخفي
حنين، واعتكفت يوما كاملا بالبيت،
أداوي آلامي النفسية فأفشل، وتدمع
العينان .. صرت مفلسا .. حصاد
حياتي صفر، والصفر لاقيمة له ..
والماضي، حتى الماضي، ذكر ياته
أليمة.

عرفت الطريق إلى قبر أمي، أمي
الحنون التي ذهبت، ولم أعد أعثر لها
على أثر! ..

أمي .. هل يأتيني صوتك من
العالم المجهول، فتحكين لي عن
العالم المجهول؟!

هل ؟ ... ما أقساها من كلمة،
حين تصوير سؤالها بغير جواب !.

دعوة



ARCHIVE

<http://Archive.org>

تركوا الجوع يسيل بأحشائك
وانصرفوا وأنا الباقي .. بجأت فوق جذائل شجرك
أتبتل ، ألثم فاك ..
فتنتلق الأنفاس الى القنوات المتشققة العطشى ..
وتكف النار عن الجسد البلوري ، وتسكت نهبة الأحشاء فتنتفضين ..
وتنتعشين ، وتمضين وألثم خلفك
هاقد بدأ السفر اللامحدود يحجف الأرض المبتلة بالخمر وبالدمع وبالعرق الطيب ..
والموبوء ، ولكني لأعرف بعد نتيجة هذا
السفر ... المجهول ، وإن كنت صعدت بأجنحة التجربة الاولى .. إلا أن
المغتصبين .. كثيرون و ينتشرون على أعتابك

شعر: محمد سعد بيومي

لكنني أشعر أن الشرخ المتخلف من سفر العشق ، ومن سفر التكفير قد التحم ..
.. الآن ، ومادمت الجائي فوق جذائل شعرك ، أتم فاك المتعطر بالطهر ..
فإني سأكون دواءك
سأكون غلافك في سفر التكفير ..
تعالني نخرج من ذات غير الذات ومن أرض غير الأرض بدون رحيل ..
سفر الأوباش عقيم ووعود الأوباش مفرغة وأنا الباقي .
يجأر رمانك في جسدي ، يطرح تفاحك رائحة تلهبني ، لكن لا تخشي شيئا ..
فقد اعتدت الجوع ..
ومارست الحرمان كثيرا
وعفيف النفس مر يد لا تغريه كنوزك